Duke Univer[illegible] Library
DEC 30 1954
[illegible]

Revista Iberoamericana

Organo del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana

Volumen XIX Octubre de 1953 Número 37

XUM

New, revised edition:

LA NUEVA ENCICLOPEDIA SOPENA

Madrid 5 vols. cloth $ 36.00

The foremost Spanish dictionary-encyclopedia available. Profusely illustrated.

STECHERT-HAFNER Inc.

FOUNDED IN NEW YORK 1872

The World's Leading International Booksellers

31 EAST 10TH STREET, NEW YORK 3, N. Y.

XUM

MEMBERS AND SUBSCRIBERS

THE *Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana* was organized in 1938 in order to advance the study of Iberoamerican Literature, and to intensify cultural relations among the peoples of the Americas.

To this end, the Institute publishes the REVISTA IBEROAMERICANA twice each year and maintains Standing Committees to facilitate the printing of notable books by Iberoamerican authors —in their original languages and in English translation—, and of works of erudition and text books for teaching.

Members of the Institute meet every two years and are of two categories: regular members who pay $4.00 a year, except in Iberoamerica where the fee is $2.00, and *Patron Members* who pay $10.00 or more a year.

Institutions such as universities, colleges and libraries will become subscribers (at $4.00 a year or $2.00 a year in Iberoamerica), or *Subscribing Patrons* (at a minimum of $10.00 a year) without holding membership in either case.

Regular members and suscribers receive the incoming issues of the REVISTA IBEROAMERICANA free, but *Patrons* (whether *Members* or *Subscribers*) receive in addition all the incoming publications of the Institute, such as the CLASICOS DE AMERICA, the MEMORIAS of the Congresses, etc., and their names will be printed in the REVISTA IBEROAMERICANA at the end of the year.

NOTICE

We hope that you will become a member of the Institute, and if you cannot become one of its *Patrons* we urge that you obtain a *Patron Subscription* for your school library, which then will receive the full cultural benefit of our publications. Let us count upon your cooperation.

Name of regular member or subscriber ($4.00) .....

.....

Name of Patron Member or Subscriber ($10.00, minimum) .....

.....

Address in full .....

Please make your checks payable to the *Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana* and mail your dues to Marshall R. Nason, Treasurer —University of New Mexico, Albuquerque, N. M.—, *the only person with whom you are to deal in matters relating to the circulation and distribution of all the publications of the Institute.*

XUM

SOCIOS Y SUSCRITORES

EL *Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana* se organizó en 1938 con el fin de adelantar el estudio de la Literatura Iberoamericana, e intensificar las relaciones culturales entre todos los pueblos de América.

Con este fin, el Instituto publica la REVISTA IBEROAMERICANA dos veces al año, y patrocina la publicación de obras notables de autores iberoamericanos —en el idioma original y en traducción inglesa—, y la de obras de erudición y textos de enseñanza.

Los socios del Instituto se reúnen en Congresos cada dos años, y son de dos categorías: el socio de número, cuya cuota anual es de *cuatro dólares*, excepto en Iberoamérica, donde es de sólo *dos dólares*, y el *Socio Protector*, cuya cuota es de *diez dólares* o más al año.

Las bibliotecas, colegios, universidades y demás instituciones que, sin ser socios, sí favorecen al Instituto, son de dos categorías: el suscritor corriente, cuya cuota anual es de *cuatro dólares* y de sólo *dos dólares* en los países de Iberoamérica, y el *Suscritor Protector*, cuya cuota es de *diez dólares* al año.

La REVISTA IBEROAMERICANA se remite a los socios de número y a los suscritores corrientes del Instituto, y tanto los *Socios Protectores* como los *Suscritores Protectores* reciben, además de la Revista, las demás publicaciones que vayan saliendo, tales como los CLASICOS DE AMERICA y las MEMORIAS, y sus nombres se publican en la REVISTA IBEROAMERICANA al fin de cada año.

ADVERTENCIA

El Instituto invita encarecidamente a quienes simpaticen con los fines que persigue, a que se hagan cuanto antes, ora socios, ora Protectores de él. Quienes así lo apoyen deben enviar su cuota anual, *por adelantado*, en forma de giro postal o bancario pagadero al Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana y por conducto del Prof. Marshall R. Nason, Secretario-Tesorero —University of New Mexico, Albuquerque, N. M., E. U. A.—, *que es la única persona encargada de la circulación y la distribución de las publicaciones del Instituto.*

XUM

Revista Iberoamericana

Organo del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana

Publicación a cargo de:

Julio Jiménez Rueda: Director Literario

Puebla Nº 394, México, D. F.

Fernando Alegría: Director en E. U. A.

University of California, Berkeley, Calif.

Francisco Monterde: Director Técnico

Tuxpan Nº 91, México, D. F.

Marshall R. Nason

Sección de Anuncios

(*Advertising Manager*)

Box 60, University of New Mexico

Albuquerque, N. M., E. U. A.

XUM

Esta Revista aspira a constituir, gradualmente, una vital representación de los grandes valores espirituales de la creciente cultura iberoamericana.

Sus directores, así como el Instituto, quieren hacer vivo el lema que cifra el ideal de su obra: A LA FRATERNIDAD POR LA CULTURA.

Se reflejará en sus páginas una clara imagen del pensamiento de Iberoamérica.

Mesa Directiva del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana

PRESIDENTE

Arturo Torres-Rioseco, University of California, Berkeley, Calif.

VICEPRESIDENTES

Antonio Castro Leal, Universidad Nacional Autónoma, México, D. F.
Sturgis E. Leavitt, University of North Carolina Chapel Hill, N. C.
Benjamín M. Woodbridge, Jr. University of California, Berkeley, Calif.

SECRETARIO EJECUTIVO-TESORERO

Marshall R. Nason, University of New Mexico, Albuquerque, N. M.

PROSECRETARIO

Sabine R. Ulibarrí, University of New Mexico, Albuquerque, N. M.

COMISION DE PUBLICACIONES

Director: Julio Jiménez Rueda. Vocales: Fernando Alegría, Gastón Figueira y Luis Monguió.

XUM

SUMARIO

EDITORIAL

J. J. R.: El Centenario de don Rafael Delgado . 9

ESTUDIOS

ERICO VERÍSSIMO: Reflexiones sobre un enigma literario: Machado de Assis 13

FRANCISCO MONTERDE: La ambiciosa meta de Salvador Díaz Mirón 27

RENATO ROSALDO: Menéndez y Pelayo y Roa Bárcena: una disensión académica 35

MARY NEMTZOW: *Esa sangre*, una novela inédita del doctor Mariano Azuela 65

ARNOLD CHAPMAN: Manuel Gálvez y Eduardo Mallea 71

JOSÉ JUAN ARROM: Una desconocida comedia mexicana del siglo XVII 79

CAMPIO CARPIO: Ambito de la literatura americana 105

HOMERO CASTILLO: Caupolicán, en el modernismo de Darío 111

OTTO OLIVERA: Indice de la cubanidad programática del siglo XIX 119

FREDERICK S. STIMSON: Hispanofilia en los Estados Unidos 129

MIREYA JAIMES FREYRE: Guadalupe Amor y sus *Décimas a Dios* 133

JOSEPH G. FUCILLA: Tres poesías desconocidas de Martínez de la Rosa 141

GERALD E. WADE: La novela *Mercedes*, de Marco Antonio Jaramillo 147

ALLEN W. PHILLIPS: Una revista de Herrera y Reissig 153

PERFILES

GASTÓN FIGUEIRA: Dos escritores brasileños. I. Erico Veríssimo. II. Padua de Almeida . . 167

RESEÑAS

FERNANDO ALEGRÍA: *Murcila y otros cuentos*, por Luis Merino Reyes 171

CAMPIO CARPIO: *José Martí, recuento de centenario*, por Félix Lizaso 172

GASTÓN FIGUEIRA: *Triángulo de la poesía rioplatense*, por H. Sánchez Quell 176

JULIO JIMÉNEZ RUEDA: *Dos comedias mexicanas: La que volvió a la vida y La careta de cristal*, por Francisco Monterde 177

XUM

PETER J. LUNARDINI: *Proceedings of the International Coloquium on Luso-Brazilian Studies*, por Marchant Alexander 179

GEORGE E. MCSPADDEN: *A Critical Bibliography of the New Stylistics Applied to the Romance Literatures*, por Helmut A. Hatzfeld . . 182

ALLEN W. PHILLIPS: *Poesías completas y El minutero*, por Ramón López Velarde . . . 186

GINO L. RIZZO: *Poesía negra*, por Juan Felipe Toruño 189

A. TORRES-RIOSECO: *Anthologie de la Poésie Mexicaine*, por Octavio Paz 191

BENJAMÍN M. WOODBRIDGE, JR: *Purple passage*, por Madaline B. Stern 193

Socios protectores 199

VOL. XIX México, D. F., octubre 1953-marzo 1954 Nº 37

EDITORIAL

EL CENTENARIO DE DON RAFAEL DELGADO

EL Sexto Congreso del Instituto de Literatura Iberoamericana estuvo consagrado, de preferencia, a conmemorar el bicentenario del nacimiento del ilustre caudillo de la Independencia mexicana don Miguel Hidalgo y Costilla, en su calidad principalmente de humanista y hombre que se destacó como renovador del pensamiento filosófico de su tiempo, y a celebrar, asimismo, el centenario de la venida al mundo de otros dos grandes escritores: José Martí, que practicó, con igual eficacia el heroísmo de la palabra y el heroísmo de la acción, y Salvador Díaz Mirón, el ilustre poeta mexicano, especie de hombre del Renacimiento por su afán de repujar el verso como si fuera una joya en las manos de Benvenuto Cellini, y por haber llevado una vida no de acuerdo con los cánones de la moral y el derecho.

En el Congreso se recordó también el primer centenario del nacimiento de un gran novelista mexicano, don Rafael Delgado, cuya obra será tema de este editorial. El 20 de agosto de 1853 nació en la ciudad de Córdoba,

XUM

en Veracruz. Desde muy niño radicó en Orizaba. Ahí hizo sus estudios iniciales, puesto que radicó en México en su adolescencia. Formó parte del coro de monacillos de la Basílica de Guadalupe, como nos lo recuerda en uno de sus relatos, *La misa de madrugada.*

A México llegó en el mes de enero de 1865 e ingresó al Colegio de Infantes de la Colegiata de Guadalupe, "plantel entonces floreciente, en el cual solamente logró completar su instrucción primaria, pues en febrero de 1866, en atención a que la capital iba a ser sitiada por las tropas republicanas, fué llamado al seno de su familia" — nos dice don Francisco Sosa en la biografía que escribió de este autor. Fué discípulo del ilustre jurisconsulto don Silvestre Moreno Cora en el Colegio Nacional de Orizaba y se convirtió, más tarde, en maestro del propio Instituto, enseñando geografía, historia universal e historia de México. Su padre poseía buenos libros y en esta pequeña biblioteca "conoció —dice Sosa— casi toda la literatura mexicana, con especialidad a los autores costumbristas, predilectos del padre de Delgado que tanta influencia han ejercido en la manera de novelar, como él mismo lo reconoce."

Comenzó a escribir para el teatro. En 1878 dió a conocer su drama en tres actos, en prosa, *La caja de dulces* y el proverbio en un acto *Una taza de té.* Más tarde tradujo el monólogo de Octavio Feuillet: *El caso de conciencia* y el monólogo *Antes de la boda.* Escribió también versos. Pero la actividad en que ha dejado su obra perdurable es la narrativa, en sus cuentos y novelas. En los primeros, nota Sosa como va "desenvolviéndose la facultad creadora de uno de nuestros primeros novelistas" como es Delgado.

Perteneció a la generación de grandes novelistas mexicanos de fines del siglo pasado y principios del actual, paralela a la que en España se ilustra con los nombres de Palacio Valdés, Pereda, Valera, Galdós y doña Emilia Pardo Bazán. Sus novelas *La Calandria*, *Los parientes ricos*, *Angelina*, *Historia vulgar*, pintan el paisaje y las costumbres de Orizaba y sus alrededores, salvo la segunda, cuya historia se desenvuelve, en parte, en la capital de la República Mexicana.

Para recordar este centenario, la Universidad de Veracruz ha iniciado la publicación de las obras completas del insigne novelista y hasta ahora han salido de las prensas los cuatro primeros volúmenes y el décimoprimero que abarcan, precisamente, la obra menos conocida de don Rafael Delgado: las poesías; unas *Conversaciones literarias* que comprenden los estudios leídos por el novelista en la sociedad Sánchez Oropeza de Orizaba, por el año de 1902; los ensayos que sobre diversos temas escribió el autor de *La Calandria* y que publica ahora la Universidad Veracruzana con el nombre de *Estudios literarios*; los discursos que pronunció en diversas épocas de su vida en las distribuciones de premios en el Colegio de Orizaba, del que fué, durante varios años, director, y sucesos de diversa índole que acaecían en la provincia, o comentarios a la obra de grandes escritores y, por último, las *Lecciones de literatura*, derivadas de los apuntes de las clases que dió como profesor de la materia en el Colegio Preparatorio de Jalapa. El prólogo general de las *Obras completas* se debe al escritor veracruzano don Leonardo Pasquel, y los prólogos de cada uno de los volúmenes, al doctor Francisco R. Vargas.

Una de las pocas salidas que hizo Delgado fuera de su tierra natal, fué para ir a Guadalajara, invitado

XUM

por su gran amigo don José López Portillo, para que en 1912 se hiciera cargo de la Dirección General de Instrucción Pública en la capital de Jalisco. "Pero seis meses después, enfermo de nostalgia, retorna a su entrañable Pluviosilla. Espéranle allí la Rectoría del Colegio Preparatorio y sus cátedras de literatura e historia a las que había consagrado lo mejor de su vida." Poco le durará el regusto de haber vuelto a sus lares. Moral y físicamente no tiene alientos para luchar. Está herido de muerte y le fallece esta vida, como decían sus clásicos, el día 20 de mayo de 1914, dejando como herencia una obra en la que se conservan las más puras esencias del rincón de la tierra mexicana en que le tocó vivir.

J. J. R.

ESTUDIOS

Reflexiones sobre un enigma literario: Machado de Assis

En cierto día del año de 1912 un niño brasileño que mal empezaba a aprender a leer y escribir, sacó de la biblioteca de su padre un volumen, lo abrió, lo hojeó, leyó algunas líneas y, al cabo de graves reflexiones, escribió a lápiz en el margen de una de las páginas: "Este libro no vale nada. No tiene figuras." Y firmó valerosamente su nombre. El niño era yo; el libro, *Dom Casmurro*; el autor, Machado de Assis.

En aquel tiempo vivía yo en viajes maravillosos por tierras exploradas e inexploradas a través de las novelas de Julio Verne. Bajé al centro de la tierra, crucé el Africa en un globo, di con Phineas Fogg una vuelta al mundo en ochenta días, y compartí las aventuras del capitán Nemo en veinte mil leguas de viaje submarino. Más tarde mi adolescencia me llevó hacia otros libros y otros autores. En las novelas realistas de Zola y Eça de Queiroz he obtenido mi certificado de hombría. Cuando yo tenía siete años el estante de libros de mi padre me parecía muy alto. Necesitaba subirme a una silla para alcanzar ciertos volúmenes. Ahora que había crecido, no tenía más que alzar el brazo para llegar a la última hilera de libros. Tomé otra vez una novela de Machado de Assis, la hojeé con un aire un tanto superior, posiblemente atusando mi bozo, y no sé cómo me sorprendí interesado en la historia. ¿El título del libro? *Memorias póstumas de Braz Cubas.* ¿El autor? Aquel mismo tipo sobre cuya obra prima diez años antes yo me había mani-

XUM

festado de manera tan decisiva y desfavorable. Bueno. Este señor no escribe nada mal, reflexioné. Tenía, claro, ciertas peculiaridades de estilo, la manía de cortar el hilo de la historia simplemente para charlar con el lector o hacer divagaciones que nada tenían que ver con la intriga. Sin grandes entusiasmos, leí el libro entero, y cuando mi padre me preguntó si me había gustado, le contesté encogiendo los hombros: "Más o menos..." Y volví a otros autores y a otros intereses extra-literarios.

Cinco años más tarde volví a encontrarme con Machado de Assis. Ya en ese tiempo yo empezaba a hacer mi literatura particular, y el trato con Ibsen, Balzac, Tolstoy, Flaubert, me había dado una conciencia muy aguda de mi pequeñez intelectual y un consecuente sentimiento de humildad. Por otro lado, la lectura de los humoristas ingleses me había preparado para comprender mejor a Machado de Assis. La verdad es que devoré ávidamente la obra de ese escritor brasileño, y desde entonces el autor de *Dom Casmurro* ha sido una de mis pasiones literarias más profundas, sin que eso signifique una traición de mi parte a Eça de Queiroz, un amor más antiguo.

Decir que esos dos novelistas se encuentran en polos opuestos sería no solamente un lugar común sino también una exageración. Sin embargo, la verdad es que en muchos aspectos uno es la antítesis del otro. El portugués es dionisíaco; el brasileño, apolíneo. Eça de Queiroz era un extrovertido; Machado, un introvertido. El estilo del lusitano es pulposo, sanguíneo, oleoso, rico de colores; el del brasileño es descarnado, seco, sobrio, exacto. Ambos amaban la vida, pero cada uno de ellos a su modo. Eça abrazaba y besaba la vida, tratándola con una intimidad ruidosa; Machado limitábase a saludarla de lejos, con desconfianza y sin familiaridad, mirándola siempre con un implacable ojo analítico, menos interesado en lo que ella le enseñaba que en lo que ella le escondía. El portugués, ciudadano del mundo, tenía en Francia su patria espiritual y consideraba el francés su segunda lengua, razón por la cual nunca le pareció mal emplear galicismos en su prosa. El brasileño nunca viajó al extranjero, raramente salía de Río de Janeiro, y los pudores que tanto le inhibían cuando trataba de cuestiones sexuales en sus libros, también regían su idioma, haciendo de él un purista. Las novelas de Eça de Queiroz, generalmente más voluminosas que las

de su colega de ultramar, están llenas de descripciones de paisajes, indumentarias e interiores. Las novelas de Machado, por lo contrario, están "desamuebladas", son sucintas en las descripciones, y en ellas el paisaje está casi siempre ausente. (Un escritor de mi país afirmó que "la casa de Machado no tiene patio". Y una dama me confesó que cuando lee las novelas del maestro le falta el aire.) La ironía del portugués es amable, burlona y sus dardos raramente penetran hondo en la carne. La ironía del brasileño es amarga y a veces cáustica, su bisturí penetra frío hasta el alma. Cuando se termina la lectura de una novela de Eça de Queiroz, uno llega a la conclusión de que con todos sus contrastes de luz y sombra, de felicidad y desgracia, la vida, al fin y al cabo, es buena y digna de ser vivida. Las novelas de Machado dejan en nosotros un resabio de hiel y nos infectan el espíritu con el microbio de la duda, contra el cual, en mi opinión, hasta hoy no se descubrió un antibiótico infalible.

La vida de Joaquín María Machado de Assis puede ser resumida en pocas palabras. Nació en un suburbio de Río de Janeiro, en el año de 1838, hijo de un pintor de brocha gorda y de una lavandera. Tuvo una infancia pobre, apagada y triste. Cuando no andaba por las calles de la ciudad vendiendo en una canasta los dulces que su madre hacía, quedábase en los rincones de su casa leyendo, pues la literatura era su pasión dominante. Obtuvo un empleo como tipógrafo en un periódico, y más tarde fué corrector de pruebas. A los veinte años publicó su primer trabajo literario. Hasta los treinta no produjo nada verdaderamente notable. De los treinta a los cuarenta escribió poemas, piezas de teatro, crónicas y algunas novelas, que hoy día son consideradas la parte menos importante de su obra. Solamente a los cuarenta dió el salto que lo levantó a la cumbre en que su nombre se encuentra. (Tengo la impresión de que con el pasar del tiempo la reputación de Machado de Assis no sólo se ha mantenido sino que ha aumentado.)

Y ese muchacho nacido en un barrio miserable, y que a duras penas se abrió camino en la vida social y literaria de su país, llegando a presidente de la Academia Brasileña de Letras, murió casi a los setenta años de edad, rodeado por la admiración y la estima de sus contemporáneos, que lo consideraban la figura más alta de

XUM

la literatura del Brasil, y quizás uno de los más consumados cultivadores de la lengua portuguesa en todos los tiempos.

¿Un "success story"? No. Mucho más que eso: un enigma. Pero ¿dónde está el misterio?

El escritor brasileño Graça Aranha, refiriéndose a Machado de Assis, pregunta: "¿De dónde le viene este sentido agudo de la vida? ¿Qué legado de genio o imaginación recibió? Nadie lo sabe. ¿De dónde esa amargura y ese desencanto? ¿De dónde esa risa cansada? ¿De dónde la dulzura? ¿La voluptuosidad? ¿El pudor? ¿De dónde ese tedio de los humanos? Esas cualidades y esos defectos están en la sangre, no son adquiridos por la cultura individual."

¿En la sangre? Demasiado vago. Los escritores en general pretenden resolver con imágenes literarias problemas de psicología y genética. (Debo confesar que yo no escapo a la regla.)

Pero volvamos al enigma o, mejor dicho, a la sangre. Machado de Assis tenía en sus venas sangre negra. Era un mulato, lo que constituía un estorbo serio a su carrera social y literaria. Esa, sin embargo, no fué su única cruz. Era también pobre, feo, flaco, tartamudo, y, como si no bastaran todas esas dificultades, sentía de vez en cuando "unas cosas extrañas" que, más tarde agravadas, quedaron claras: eran ataques epilépticos.

Los que estudian la psicología y la conducta social del mulato están unánimes en reconocer en ese tipo de mestizo una tendencia a la pedantería y al exhibicionismo, una sensualidad agudizada, una vanidad desmesurada, y hasta una cierta debilidad de carácter. Discreto, retraído, moderado y austero, Machado de Assis era la negación de todo eso. El ha traído una sobriedad digna a una literatura generalmente declamatoria y ditirámbica, y ha dado profundidad a una novelística bi-dimensional que hasta entonces nada más había hecho sino reflejar pálidamente primero el romanticismo y después el naturalismo europeo.

¿Pero qué mano misteriosa habrá empujado al joven Machado a la compañía de autores británicos como Sterne, Swift, Thackeray y Dickens, en un país y en un tiempo en que la mayoría de los intelectuales todavía leía a Chateaubriand, Víctor Hugo, Fenimore Cooper, y apenas poquísimos ensayaban la lectura de Flaubert y Zola? Está claro que la pureza del estilo del maestro se debe al estudio de los clásicos portugueses, especialmente de Garrett; pero

parece haber sido inglesa la semilla que hizo brotar en el espíritu del antiguo tipógrafo la rara y extraña flor del humorismo. Porque el humor no es tan sólo una reacción o una actitud filosófica frente a la vida; puede ser también, como en el caso de Machado, una emanación de la propia forma literaria, y a veces incluso de la disposición tipográfica de los períodos y capítulos.

Hay algo que me seduce y al mismo tiempo me asusta en ese prodigioso buzo de almas. Es su casi mágica intuición, que en cierta manera —una manera literaria, medio vaga y siempre moderada, como convenía a su temperamento— ha hecho de él un precursor de Freud, Proust y Kafka. En una época en que los personajes de novela aparecían psicológicamente como hechos de una sola pieza, siempre consecuentes consigo mismos, Machado escribía: "No faltará quien afirme que el alma de este hombre es una colcha de retazos. Puede ser. ¡Moralmente las colchas de una pieza son tan raras! Lo principal es que los colores no se desmientan unos a otros, cuando no puedan obedecer a la simetría y a la regularidad. Era el caso de nuestro hombre. Tenía un aspecto de mezcla a primera vista; pero cuando uno miraba bien, por más opuestos que fuesen los matices, podía verse la unidad moral de la persona." Analizando la sinceridad de una de sus heroínas, cuyas acciones parecen al lector contradictorias, el autor concluye que ella ha sido sincera "cuando se casó, cuando traicionó al marido y cuando lloró su muerte." En otro libro afirma que "el hombre es una errata pensante. Cada estación de la vida es una edición que corrige a la anterior, y que será corregida también hasta la edición definitiva, que el editor da gratuitamente a los gusanos". Hay personas —aun el escéptico afirma— que son "buenas por apatía", puesto que "la pereza amamanta mucha virtud." ¿Y qué es el vicio? El vicio, contesta el novelista a través de uno de sus personajes, es el "estiércol de la virtud."

Cuéntase que Machado de Assis asistió indiferente a la liberación de los esclavos y a la proclamación de la República. Tal actitud, especialmente en esta nuestra época de literatura políticamente "interesada" es considerada por algunos críticos y lectores como un feo pecado. Sí, como muy bien ha observado el agudo ensayista brasileño Augusto Meyer, Machado de Assis "era el gran ausente". Braz Cubas, personaje que parece reflejar el pensamiento del autor, habla de la "afirmación desdeñosa de nuestra libertad espiritual",

XUM

y en sus memorias póstumas escribe: "Es voluptuoso y exquisito el aislarse el hombre en medio de un mar de acciones y palabras, de nervios y pasiones, decretarse ajeno, inaccesible, ausente." Me imagino que Machado debía pensar como aquel personaje del *Espíritu subterráneo* de Dostoievsky, que declaró "una inercia conciente" como la mejor cosa del mundo.

¡Bien! Tal vez podamos llamar a Machado de Assis el "hombre del subterráneo". En cartas a amigos íntimos él mismo muchas veces se llamó de "caramujo". ¿Y no será natural que un hombre que se sabe feo, que tartamudea, y que de vez en cuando tiene ataques epilépticos, trate de esconderse por lo menos psicológicamente en un subterráneo?

Eça de Queiroz parecía eludirse con las apariencias del mundo. Un paisaje, un pedazo de cielo azul, una curva de río, un árbol o una rosa, lo hacían feliz. Deleitábase en la descripción de comidas y bebidas, y el lector tiene la impresión de *ver* los ojos del autor brillar de malicia, alegría y deseo cada vez que describe una mujer bonita. Eça tenía el placer de vivir. Con Machado la cosa era distinta. El paisaje lo dejaba frío, las personas lo aburrían. Parecía faltarle ese don de simpatía humana que hace a un novelista como Balzac identificarse con una estupidísima *concierge* o con un avaro. Machado mantenía entre su persona y sus personajes una cautelosa distancia, que en lo hondo no dejaba de ser también una forma de ausencia. Es como si, al contrario de Eça de Queiroz, él describiera la vida de fuera para adentro — afirmación ésta aparentemente paradójica, puesto que pocos autores conseguirán penetrar tan profundamente en sus personajes como Machado de Assis.

Su vida intelectual es un permanente soliloquio. ¿Qué otra cosa podría hacer el hombre del subsuelo, sino hablar consigo mismo y con sus fantasmas? Como una especie de dios cruel, parece crear a sus personajes solamente para después disecarlos sin piedad, como el siniestro héroe de uno de sus cuentos, que torturaba animales y personas por el simple placer de verlos sufrir. Pero afirmar que Machado de Assis era un sádico sería una solución demasiado fácil y barata además de insultante.

La verdad es que ese novelista escéptico, que nunca se contentaba con un vislumbre de las conciencias ajenas, sino que quería ver todo cuanto encerraban, ese cazador de almas, jamás se entrega-

ba al lector, a pesar de tratarlo siempre con cortesía. Lo que tenemos de su alma son fragmentos capturados aquí y allí en su obra, en las palabras, ademanes o reflexiones de sus personajes. Y si descubrimos contradicciones es porque, como ha dicho Mme. Rémusat "uno no es nunca únicamente aquello que es sobre todo."

El tono predominante en ese escritor y en sus personajes casi autobiográficos es la ironía o el tedio. Uno de sus héroes habla de la "voluptuosidad del aburrimiento". En otra página de su obra el maestro sugiere que reír es una manera de llorar o gritar. Como observó Augusto Meyer, "el humorismo trascendente desconoce las limitaciones del mundo ético, está mucho más allá del mal y del bien, pues rompió las amarras que lo prendían a la solidaridad humana."

La obra de Machado me parece una tentativa para revelar lo avieso de las cosas, de las caras y de las almas. El autor declaró guerra a muerte a la ilusión. Todo —parece insinuar él— no pasa de apariencia. Nada es sagrado. Y de nada sirve gritar o llorar. Estamos condenados. Lo mejor es reír. La ventaja que nosotros los humanos tenemos sobre los animales es la capacidad de reír.

Y él rió. Rió su risa amarilla, sardónica y ajenada. No es de admirar que en uno de sus libros más discutidos y personales —*Memorias póstumas de Braz Cubas*— el maestro ponga al imaginario autor escribiendo sus memorias en el otro mundo. ¿No era acaso esa la posición que él más deseaba: la del observador que se encuentra fuera del tiempo, más allá del bien, del mal y de las vanidades humanas, distante, superior, olvidado de sus defectos físicos, del color de su epidermis, de su tartamudeo, de todo? (Machado encontró una compensación para su tartamudeo en un estilo fluente, puro y claro.) Dice el difunto — autor que escribe aquel libro para distraerse de la eternidad. Machado escribía para distraerse del tiempo. Era en el tiempo donde estaban sus dolores y angustias. La eternidad era el olvido, un bostezo inmenso, la nada.

Recurro otra vez a mi amigo Meyer para citar lo que escribió respecto a la feroz "autofagia psicológica" de Machado de Assis. Era él como esos analistas que "se deshumanizaran lentamente, devorados por la lepra de las ideas, suicidas monstruosos que cultivan la angustia sistemática y que, acostados sobre un lecho de clavos, abren el propio vientre con la misma avidez de los niños que des-

XUM

pachurran sus muñecos." Es que el viejo Machado, al contrario de Eça de Queiroz, sólo sabía mirar la vida "sub specie mortis."

Pero el enigma continúa. Tenemos muchas piececitas del *jig-saw puzzle*. Tratamos de combinarlas para formar un dibujo significativo... Inútil. Lo que conseguimos es muy poco.

¿Cómo se explica que ese misántropo, que ese "verdugo de sí mismo", fuese en la vida un hombre de conducta tan ejemplar, funcionario público puntual y escrupuloso, marido fiel y amoroso, amigo tierno y delicado? ¿Cómo se explica que ese realista sin ilusiones creyese en la Academia Brasileña de Letras con toda su pompa, formalismo y ritual? Más aún, ¿cómo se explica que, habiendo sido tan feliz en el casamiento, habiendo encontrado una compañera tan dulce, virtuosa y delicada como su Carolina, haya él pintado en sus novelas una galería de mujeres falsas, hipócritas y adúlteras, como esa perturbadora Capitu, la "gitana de ojos oblicuos y disimulados."?

Pasemos a otro capítulo. Hagamos un resumen del único libro que hasta hoy ha tratado de estudiar el "caso Machado de Assis" bajo el punto de vista médico. Me refiero a la obra del doctor Peregrino Junior, *Enfermedad y constitución de Machado de Assís*. No creo que en ese ensayo se encuentre la clave del enigma, pero lo encuentro fascinante por lo que arroja de luz nueva sobre ese territorio misterioso que es la obra de Machado de Assis.

¿Quieren saber, en términos generales, lo que dice Peregrino Junior? Bueno.

Si aceptamos la teoría unitaria y correlacionalista de la psicología, debe existir una relación entre la constitución de un autor y su obra. Tenía Machado frecuentes ataques de epilepsia, y como Flaubert, que sufría del mismo mal, evitaba mencionar la palabra maldita. Una única vez la empleó en un libro en el cual describió un personaje "rodar por el suelo, epiléptica..." En las ediciones subsecuentes la palabra *epiléptica* fué substituída por *convulsa*.

Era Machado de Assis un esquizoide, un introvertido. Al contrario de los ciclotímicos, que son simples, adaptables y superficiales, los esquizoides son difíciles, rebeldes y profundos, sujetos a variaciones y sorpresas. Don Quijote era un esquizotímico; Sancho Panza un ciclotímico. Ciclotímicos también parecen haber sido Santo Tomás de Aquino, Kant, Spinoza, Goethe y Byron. Y anotados como ejem-

plos ilustres de tipos esquizotímicos están Dante, Pascal, Nietzsche y Shelley.

Estudiando a los escritores y artistas, Kretschmer llegó a la conclusión de que el expresionismo es una forma de arte puramente esquizotímica.

Según Mme. Minkowska, los epilépticos son —tímidos, metódicos, afectivos, fieles a sus amistades, dubitativos, escrupulosos, corteses, obsequiosos, preocupados con lo accesorio, apegados a hábitos, lugares y cosas; son también dominados por un instinto de muerte, y revelan una tendencia reiterada, eso es, retorno obstinado a determinados temas e ideas; más aún: su espíritu está impregnado de imágenes o representaciones, como en los sueños.

Descubre Peregrino Junior en la vida y en la obra del viejo Machado frases, escenas, intenciones y actitudes reveladoras de todas las tendencias enumeradas por Mme. Minkowska, que confieso no ser persona de mis relaciones.

Machado era afectivo, dedicado a los amigos, por los cuales mantenía una fidelidad inalterable. Era cortés y obsequioso hasta el punto de hacerse ceremonioso. Tenía gran apego a su tierra; raramente o nunca dejaba Río de Janeiro; era hombre de hábitos arraigados, caminaba siempre por las mismas calles, iba en ciertos días y horas a los mismos lugares: la librería Garnier, la redacción de la *Marmota*, la Academia...

Era también conservador en el dominio de las ideas. En opinión de Graça Aranha: Machado era el más libre de los escritores y el más conservador de los hombres. Admiraba a Inglaterra por su "ordenación social y solidez mayestática." Recomendaba el orden en la vida pública y nunca se hizo paladín de ningún movimiento revolucionario, pues ¿no es acaso la revolución un rompimiento del orden, de la paz, de los hábitos?

A pesar de su calmada apariencia, de sus modales de hombre bien educado, Machado era impulsivo. Cuéntase que, habiendo sido presentado un día a una actriz famosa, ésta al oírlo hablar con fluencia, le dijo: "Pero, Sr. Machado, me habían contado que usted era muy tartamudo pero ahora veo que no es tanto como dicen." Y el escritor, irritado, le replicó: "Calumnias, señora, calumnias. A mí me habían dicho que usted era muy estúpida, pero ahora veo que no lo es tanto como dicen."

XUM

Peregrino Junior estudia el carácter ambivalente de Machado de Assis, pretendiendo probar que era a un tiempo ambicioso y modesto, pues habiendo hecho en el comienzo de su vida un esfuerzo tremendo para huír del barrio miserable donde vivía, hacerse un nombre literario y ascender socialmente — una vez alcanzados sus objetivos hizo alto y pasó a detestar los honores, llegando a irritarse cuando lo elogiaban en su presencia.

Esa observación no me parece buena. No creo que en ese caso haya una antinomia. Cualquier espíritu medianamente cultivado, o, mejor dicho, cualquier persona normal capaz de distinguir entre la miseria y el confort, las ventajas físicas y espirituales que ofrece el plano humano sobre el plano animal — cualquier persona en tales condiciones, repito, haría lo que Machado hizo: lucharía en pro de una vida mejor y más bella. El hecho de haberse quedado voluntariamente en un determinado escalón social significa que, hombre equilibrado, consideraba su objetivo cumplido y pasaba a dedicarse a cosas más importantes, como por ejemplo su mujer y su obra. Y no creo que jamás, ni siquiera por amor de una imagen literaria, Machado haya manifestado su arrepentimiento de haber huído del mundo sombrío de su niñez.

Pero reconozco que hay pasajes en la obra del maestro en los cuales, a través de su estilo o del pensamiento y acción de sus personajes, él ha revelado una tendencia ambivalente. Su propia forma literaria es a veces un modelo de ambivalencia, pues ora afirma ora niega, aquí avanza para más adelante retroceder. No solamente el estilo, sino también las ideas. (Nosotros los escritores legos damos a lo que los psicólogos llaman *ambivalencia* el viejo nombre de *duda.*) Los personajes de Machado son también ambivalentes. Uno de ellos, Jacobina, cree que "cada ser humano trae consigo dos almas: una que mira de dentro para fuera y otra que mira de fuera para dentro." En las *Memorias póstumas de Braz Cubas* hay una escena que vale la pena reproducir aquí no solamente por lo que revela como caso típico de ambivalencia sino también como un ejemplo del tipo de raciocinio cínico del autor. Es el caso que un arriero salva la vida del narrador, y éste cuenta: "Decidí darle tres monedas de oro de las cinco que tenía conmigo; no porque fuese el precio de mi vida, pues esa era inestimable, sino porque era una recompensa digna de la dedicación con que él me había salvado. Está resuelto;

le doy tres monedas." Sigue un diálogo rápido entre el arriero y el autor, y por fin éste se acerca a las alforjas, donde estaban las monedas, y piensa si tres monedas no será una gratificación excesiva. Quizás bastasen dos. Incluso una . . . Examinó el traje del arriero. Era un pobre diablo que quizá no había visto jamás una moneda de oro. Por lo tanto iba a darle solamente una moneda . . . Rió, dudó, y acabó poniendo en la mano del hombre una monedita de plata. Montó en su jumento y siguió al trote largo, un poco vejado o, más bien dicho, un poco incierto sobre el efecto de la platita. Y el narrador finaliza la escena: "Pero a algunas brazas de distancia volví la cabeza para atrás y vi que el arriero me hacía grandes reverencias, con evidentes muestras de contento. Comprendí que debía ser así; yo le pagué bien; le pagué quizá demasiado. Metí los dedos en el bolsillo del chaleco y palpé unas moneditas de cobre: eran los centavos que yo debía haber dado al arriero en lugar de la moneda de plata. Quedéme desconsolado con esa reflexión, me llamé pródigo, lancé la moneda de plata a la cuenta de mis disipaciones antiguas; y tuve (¿por qué no decirlo todo?) tuve remordimientos."

Describiéndose a sí mismo, Braz Cubas se llama "ambicioso y retraído, vanidoso y displicente, apasionado e indiferente." Y afirma que él mismo fué "un tablado en que se representaron piezas de todo género, el drama sacro, el austero, el sentimental, la comedia loca, la desgreñada farsa, los autos y las bufonadas".

Refiriéndose a un personaje femenino dice que ella tenía "un pedazo de pampa y otro de pampero". Era una mujer divorciada, cuyo marido estaba combatiendo en el sur del país. Insinuó ella al hombre que la amaba que fuese al teatro de operaciones, matase al competidor y volviese para desposarla. El obedeció, mató al marido y volvió con la cabellera que cortó al cadáver. Paso a transcribir las palabras del autor: "Cuando le enseñé los cabellos del marido, arrojóse a ellos, los recibió, los besó, llorando, llorando, llorando . . ." Y después dijo al pretendiente: "Usted comprende que no puedo aceptar la mano del hombre que, aunque legalmente, mató a mi marido."

Otra característica del epileptoide que se encuentra en la obra de Machado es su tendencia a explicar. En las *Memorias póstumas* el lector a veces se cansa y hasta se irrita ante los constantes apartes

XUM

y digresiones del autor, que parece estar más preocupado en explicar cosas al lector que en contarle una historia. Hay capítulos enteros que son puros paréntesis.

El doctor Peregrino Junior estudia también la reiteración de los temas e imágenes sensuales en la obra de Machado. Este es un punto que, con el debido respeto al doctor Kinsey, me gustaría discutir más profundamente o, por lo menos, más largamente. Por desgracia me falta para eso espacio y competencia, principalmente competencia. El ensayista muestra la frecuencia con que el maestro habla de los ojos, de los cabellos y de los brazos de sus mujeres, principalmente de los brazos. Para nosotros que vivimos en el siglo del "burlesque", nada hay más inocente en un autor que mencionar esas partes tan respetables del cuerpo de sus personajes femeninos. Estoy convencido de que si había sensualidad en el viejo Machado, esa era una sensualidad tímida y reservada. No hay en toda su vasta obra una página siquiera verdaderamente erótica donde palpite el deseo carnal. Braz Cubas un día exclamó: "¡Gran lascivo, espera la voluptuosidad de la nada!" Eso parece confirmar mi sospecha de que la sensualidad del autor pertenecía más al dominio del espíritu que al del cuerpo. El ejercicio del análisis psicológico y el puro juego de las ideas quizás llegasen a producirle una especie de orgasmo.

Machado tenía también el gusto de las imágenes zoomórficas, lo que es una tendencia común a los borrachos inveterados. Eso parece indicar —escribe Peregrino Junior— la existencia, entre los antepasados de Machado, de personas dadas al alcoholismo. Con bastante frecuencia surgen en la obra del maestro imágenes zoológicas. Ahora compara el espíritu con un pájaro; poco después habla de una mariposita de alas de oro y ojos de diamante que vuela en su cerebro. "¿Qué dirían de nosotros los gavilanes —pregunta en otra página— si Buffon hubiera nacido gavilán?"

Creo que esa relación entre zoomorfia y alcoholismo es pura fantasía. A todos los niños sin distinción les gustan las imágenes zoológicas y las historias de bichos. ¿Podremos afirmar, sólo por eso, que todos los niños tienen ascendientes borrachos?

Machado preocupábase mucho con el tiempo. Su concepto de tiempo era bergsoniano, aunque el novelista brasileño es anterior al filósofo francés. Machado aceptaba la irreversibilidad del tiempo y

creía que el tiempo tenía el poder de modificar las sensaciones. Una carta de amor que ayer nos parecía sublime, hoy nos parece ridícula. "El pasado es todavía la mejor parte del presente" — escribió a un amigo. Y en uno de sus libros hace esta reflexión: "Matamos el tiempo; el tiempo nos entierra." Tenía, como Proust, la nostalgia del tiempo perdido.

Uno de los capítulos más interesantes de la obra de Peregrino Junior es aquel en que estudia el "instinto de muerte" en Machado de Assis.

Schilder habla de la "ausencia" epiléptica, en el predominio de las representaciones de destrucción y renacimiento, las cuales se caracterizan por dos fases distintas: una de destrucción, otra de renovación. Ambas surgen a veces bajo la forma de "fantasías cósmicas". (La famosa página antológica de Machado que describe el delirio de Braz Cubas es un ejemplo de fantasía cósmica.) El epiléptico se aproxima un poco al esquizofrénico en la fuga del mundo externo, en la intensa repercusión de los acontecimientos internos y también en una tendencia al narcisismo. Para el epiléptico, la muerte es anterior a la vida. Hay algo que impele lo que es vivo hacia la muerte. Cierto, en la obra de Machado uno nota la obsesión del autor en cuanto a la idea de muerte, destrucción, aniquilamiento. Braz Cubas declara que su libro es "aburrido, huele a sepulcro y trae una cierta contracción cadavérica".

Sin embargo, tengo la impresión de que el viejo Machado venció el temor de la muerte, no con el auxilio de la fe en Dios y la esperanza en la vida eterna, como suele acontecer, sino con las frías armas del humor y de la ironía. Cuando la muerte llegó, Machado la esperaba con una tranquilidad resignada y triste en su casa entonces desierta de la presencia de su amada Carolina, que había muerto antes que él. Ya en su lecho de agonía, cuando un amigo le preguntó si deseaba ver a un sacerdote, el escritor le contestó: "Mejor no... sería hipocresía."

Con relación al estilo de Machado, observa Peregrino Junior que hay en él un ritmo ternario de repetición. Aquí van algunos ejemplos:

"Serás siempre la misma cosa, siempre la misma cosa, siempre la misma cosa" ..."me incliné solitaria, callada, laboriosa"... "li-

XUM

bros viejos, libros muertos, libros enterrados" ... "Capitu reflexionaba, reflexionaba, reflexionaba" ... — y así por el estilo.

Peregrino explica que esa tendencia quizá tenga una relación con la enfermedad que sufría el novelista. Sería el símbolo de las tres fases típicas de la crisis epiléptica: el aura, el ictus y la convulsión. Todo eso, sin embargo, me parece más literatura —y literatura de ficción— que ciencia.

Machado de Assis escribió una parábola en la cual esté tal vez la clave de uno de sus muchos secretos. Es aquella en que Asverus, el judío errante, pide a Dios que le mate, puesto que odia la vida, los hombres, y está cansado de sus interminables andanzas. Pero cuando la muerte se aproxima, él alza los ojos al cielo y grita al Creador que todavía quiere vivir. Machado pone en la boca de un personaje estas palabras finales y reveladoras: "El odiaba tanto la vida porque la amaba mucho."

Machado de Assis pasó su vida hablando con amargura de la vida. Pero poco antes de morir dijo a un amigo con una sonrisa triste: "La vida es buena."

Mucho se ha hablado y escrito sobre la vida y la obra de Machado de Assis. Críticos literarios y psicoanalistas examinan las novelas de ese extraordinario creador de caracteres sin llegar a descifrar el enigma. Porque cuando todo esté dicho y hecho todavía quedará el misterio. Y el día en que el misterio desaparezca de la faz de la tierra, no habrá más arte ni artistas ...

ERICO VERÍSSIMO

La ambiciosa meta de Salvador Díaz Mirón

Suele considerarse, admirativamente, no sólo como obligada meta, en el recorrido poético de Díaz Mirón, el verso en el que —unidad perfecta, libre ya de asonancias— acabó por eliminar también las vocales tónicas repetidas.

Se habla con elogio de esa innovación en la técnica del verso: limitación que voluntariamente se impuso para superar dificultades en la etapa que sigue a *Lascas*, donde ya había vencido otras.

Por haber aumentado las exigencias para consigo, se dice, el poeta que aspiraba a la mayor perfección formal, llegó a ser literariamente estéril, en sus últimos años.

* * *

En la revolución romántica, la polimetría rompe la unidad del poema. Dan el siguiente paso los precursores del Modernismo, al independizar la estrofa, cuando hacen de ella un eslabón —de oro— que puede cambiarse de sitio sin que la cadena lírica se corte.

Los poetas modernistas dan otro paso hacia el verso —y aun el vocablo— autónomo, al romper la unidad de la estrofa: el verso, hasta entonces unidad métrica inseparable del conjunto en una composición, deja de estar uniformemente sometido a las leyes de acento —ritmo— y rima.

Díaz Mirón había explorado sucesivamente esos nuevos rumbos, en los períodos de su evolución anteriores a *Lascas*, donde llega al verso libre.

Próximo al ocaso, las preocupaciones del poeta vuelven a centrarse en algunos aspectos de técnica literaria: de selección de voca-

XUM

blos, no sólo por la eufonía particular de cada uno, sino por la del verso, que le preocupa en su unidad, ya no como elemento integrante de la estrofa, parte del todo.

Revela eso el contenido de la carta relativa al poema "Los peregrinos", que publicó en España Rufino Blanco-Fombona, a raíz de la muerte de Díaz Mirón. En ella habla del cuidado con que trabajó esa poesía, en la cual desarrolla, en molde romántico —el cuarteto alejandrino de rimas cruzadas, oxítonas en los versos pares—, un tema bíblico, antes tratado por los pintores, procedente de San Lucas.

Comienza Díaz Mirón por advertir: "La elijo, no por preferirla, que me parece un poco floja, sino por cuanto ella da pleno testimonio de cierta técnica que vengo ensayando como estudio de eufonía y léxico". Mayor importancia concede al hecho de que "no hay allí ripios, ni repetida ninguna vocal acentuada, tónica u ortográficamente, en el mismo verso..."

En el desarrollo del tema, anticipa la revelación del peregrino de Emaus, que pudo reservar para la última estrofa. (Esta, en vez de las rimas cruzadas de los anteriores cuartetos, ofrece tres versos monorrimos, y el final, oxítono, rima con el último de la precedente.) Los dos apóstoles se sienten estimulados, en el camino, por la presencia del Redentor, resurrecto. El poeta no se limitó a sugerir únicamente lo que el final confirma: lo descubre al lector, que, por lo demás, lo sabía desde antes. A eso alude quizás Díaz Mirón, cuando habla de lo débil del poema, en el que hay delicados toques de paisajista —alguno de ellos, modificado por él posteriormente— y una distribución de voces esdrújulas acertada, como en el verso que dice:

> en la impúdica gloria de tan pérfido abril.

Lo descriptivo alterna, igual que en otras poesías diazmironianas, con pasajes en que se desliza lo subjetivo, y alguna reflexión, como esta:

> Ocurre que aun los buenos olvidan de congoja
> que la virtud estriba en creer y esperar.

* * *

Las preocupaciones de tipo técnico, por el logro de la eufonía de cada verso, aislado en su perfecta musicalidad, sin duda apartaron la atención del poeta, de preocupaciones de otra índole. Su autocrítica que contiene esa carta, ha contribuído también a que la atención de los lectores se fije sólo en este aspecto, y compruebe lo afirmado por aquél, en cada uno de los versos del poema.

Según la preocupación dominante en él, tiende el poeta a considerar cada verso de "Los peregrinos" aisladamente, por su valor musical, eufónico. Para examinarlo sin prisa, conviene reproducir íntegro el poema, después de poner números romanos al frente de cada una de sus estrofas:

I

Ambos justos recorren la campiña serena
y van por el camino conducente a Emaús.
Encórvanse agobiados por una misma pena:
el desastre del Gólgota, la muerte de Jesús.

II

El soplo de la tarde perfuma y acaricia,
y aquellos transeúntes hablan de la pasión.
Y en cada tosco pecho desnudo de malicia,
se ve saltar la túnica, latir el corazón.

III

A los cautos discípulos la fe insegura enoja,
y los míseros dudan, como Pedro en el mar.
Ocurre que aún los buenos olvidan de congoja
que la virtud estriba en creer y esperar.

IV

Cadena de montículos, cuadros de sembradura
y sangrando en la hierba la lis y el ababol;
y entre filas de sauces de pródiga verdura,
la vía que serpea encharcada de sol.

XUM

V

La pareja trasuda, compungida y huraña,
en la impúdica gloria de tan pérfido abril;
y el susurro que suena en las hojas amaña
siseos cual de turba profanadora y vil.

VI

Los pobres compañeros se rinden al quebranto,
y de súbito miran a su lado al Señor...
¡Pero los ojos, turbios al arbitrio del Santo,
se confunden, no aciertan a pesar del amor!

VII

El Maestro, venido en sazón oportuna,
acrimina y exhorta, más dulce que cruel;
y enseñando cautiva, ¡pues en la voz aduna
armonía y fragancia y resplandor y miel!

VIII

Y pregunta y responde a la gente sencilla...
Marcha rizos al viento y razona la cruz.
¡El pie bulle y se torna, y la planta le brilla
como al remo la pala, que surgida es de luz!

IX

Los andantes arriban al villorrio indolente,
que salubre y bucólico huele a mística paz;
y las mozas, que acuden al pretil de la fuente,
los acogen con risas de indiscreto solaz.

X

Y los tres se introducen en humilde casona...
¡Y en la rústica mesa, la Sagrada Persona
parte, bendice y gusta la caliente borona...
y disípase luego, como el humo fugaz!

* * *

Se ha dado, en realidad, una importancia mayor a los resultados de ese esfuerzo, en relación con las limitaciones que el poeta se impuso, y las dificultades creadas por él, para vencerlas.

Ciertamente su rigor técnico excesivo le obligó a elegir vocablos en que no se repitieran las vocales tónicas en el mismo verso. La atención se concentra, así, en cada alejandrino, y olvida transitoriamente los restantes; mas si del verso se pasa a la estrofa, es otro el resultado.

El oído casi no advierte, en voces plenas o esdrújulas, contiguas, la reiteración eludida, ni la involuntaria repetición de una vocal acentuada; mas sí la percibe al final de palabras de terminación aguda y en los monosílabos, ya que entonces se producen asonancias.

Si se examina en conjunto la composición, se advierte que no sólo hay idénticas vocales acentuadas, pues aparecen las asonancias con frecuencia, en versos tan próximos, que es fácil percibirlas. El examen de algunos de ellos, permite confirmarlo.

La voz inicial de la composición, *ambos*, tiene las mismas vocales tónica —*a*— y final —*o*— que la palabra con la cual concluye el primer hemistiquio del tercer verso de la misma estrofa: *agobiados*. La posición de una y otra, hace más perceptible la asonancia.

En el segundo cuarteto y en versos contiguos, segundo y tercero, se encuentran dos voces que también riman imperfectamente: *hablan* y *cada*. Las mismas vocales, tónica y final, se dan en ellas:

> ... hablan de la pasión.
> Y en cada tosco pecho ...

La tercera estrofa presenta asonancias en sus cuatro versos: *insegura* (1º) rima con *dudan* (2º); *Pedro* (2º) con *buenos* (3º) y *olvidan* (3º) con *estriba* (4º).

De modo semejante, en la cuarta estrofa, aparecen las asonancias entre *cuadros* (1º) y *sangrando* (2º) y entre *filas* (3º) y *vía* (4º).

En la quinta estrofa riman imperfectamente *pareja* (1º) y *suena* (3º); *trasuda* (1º), *impúdica* (2º) y *turba* (3º); *hojas* (3º) y *profanadora* (4º).

En la sexta estrofa son idénticas las vocales tónica y final de *quebranto* (1º) y *lado* (2º) y de *súbito* (2º) y *turbios* (3º), respectivamente.

En la séptima, aparecen las asonancias de *cruel* (2º) con *pues* (3º) y de *cautiva* (3º) con *armonía* (4º).

XUM

En la octava, riman de modo imperfecto las voces *marcha* (2º) *planta* (3º) y *pala* (4º), además de *razona* (2º) y *torna* (3º).

En la penúltima estrofa pueden hallarse asonancias entre *arriban* (1º), *mística* (2º) y *risa* (4º); entre *villorrio* (1º) y *bucólico* (2º); *indolente* (1º) y *huele* (2º) *salubre* (2º) y *acuden* (3º).

En el último cuarteto, *rústica* (2º) y *gusta* (3º) tienen la vocal tónica —*u*— y la final —*a*— idénticas.

Se ha prescindido de mencionar aquí otras asonancias menos próximas.

* * *

Como no relacionó entre sí los versos de una misma estrofa, menos aún pensó en tener presentes, para la perfecta eufonía total, los versos contiguos, en las demás estrofas.

Si se examina el verso final de cada cuarteto y aquel con el cual comienza el inmediato, se advierten otras repeticiones de vocales idénticas, prosódicamente acentuadas. Hay asonancias entre las voces *desastre*, al final de la primera estrofa, y *tarde*, al principio de la contigua; y *túnica*, al final de ésta, e *insegura*, en el primer verso de la tercera.

Las palabras *vía*, *serpea* y *encharcada*, del verso final de la cuarta estrofa, tienen sus respectivas asonancias en *compungida*, *pareja* y *huraña*, del verso con que se inicia la estrofa siguiente.

Siscos (V) y *compañeros* (VI); *amor* (VI) y *razón* (VII); *armonía* (VII) y *sencilla* (VIII), y *surgida* (VIII) y *arriban* (IX) son voces que riman entre sí, con rima imperfecta, en versos contiguos.

En resumen, no hay cuarteto de "Los peregrinos" exento de asonancias —inadvertidas, no intencionales—, y en alguno de ellos se presentan en versos contiguos. El esfuerzo de Díaz Mirón resulta, pues, contraproducente para la perfección total del poema.

Concentrada la atención del poeta en cada verso, para evitar en él la repetición de vocales "acentuadas tónica u ortográficamente", no pudo relacionarlo con los demás de la misma estrofa y de las vecinas.

Ambicioso, para lograr la perfección, el poeta forjó a su imagen cada verso, aislado, en un orgulloso egocentrismo.

De ese modo logró solamente hacer versos casi perfectos en su eufonía, como unidades aisladas, pues olvidó, al proceder así, que

era inevitable relacionar cada unidad con las inmediatas, y tomar en cuenta los versos precedentes y subsecuentes.

Eludió un peligro; mas sin pensar en otros riesgos que acechaban, próximos: las unidades rítmicas, aisladamente perfectas, dentro de esa técnica exigente, chocaron entre sí, dañándose unas a otras, sin que él pudiera advertirlo.

Su estética demasiado rigurosa, con la innovación intentada, logró algo equivalente al autismo del verso; mas no por ello dejó de hallarse éste supeditado a los colindantes.

FRANCISCO MONTERDE

XUM

Menéndez y Pelayo y Roa Bárcena: una disensión académica

Datos para una biografía de Roa Bárcena

ROA BARCENA, ACADEMICO

MAXIMILIANO, el iluso emperador de México, "considerando que el cultivo de las ciencias y de las bellas letras requiere protección y estímulos, y que sus adelantos figuran entre los más esenciales elementos del engrandecimiento y renombre de las naciones; queriendo distinguir y recompensar a los que se hacen notables en una y otra carrera",[1] decretó el establecimiento de una Academia Imperial de Ciencias y Literatura en la capital de su imperio el 10 de abril de 1865. El intento de esta academia y su objeto principal eran impulsar el progreso y adelanto de las ciencias y la literatura, dando así un centro al movimiento científico y literario del imperio y creando un punto de reunión para "las personas que se hayan distinguido por sus trabajos científicos y literarios."[2] Tres fueron las clases que se establecieron para esta academia, a saber: la matemático-física, la filosófico-histórica y la filológico-literaria. En otra ocasión nos ocuparemos de dar más detalles acerca de esta academia, limitándonos por ahora a mencionar que entre los académicos famosos figuraban José Fernando Ramírez, García Icazbalceta, Orozco y Berra, Pimentel, así como también José María Roa Bárcena, que por entonces se ocupaba de la redacción del periódico *La Sociedad*. Don José María Roa Bárcena (1827-1908), natural de Jalapa, Veracruz, había de llegar a distinguirse en la literatura mexicana como cuentista, como poeta, como crítico, como periodista, como

XUM

historiador y como traductor. Figura desde esta época Roa Bárcena entre los literatos del México del siglo XIX, y ya para 1875, al fungir como tesorero de la recién creada Academia Correspondiente de la Real Española, había publicado *Flores de mayo o mes de María* en 1856, *Poesías líricas* en 1859, *Ensayo de una historia anecdótica de México en los tiempos anteriores a la conquista española* en 1862, *Leyendas mexicanas, cuentos y baladas del norte de Europa, y algunos otros ensayos poéticos* en el mismo año de 1862, *Novelas originales y traducidas* en 1870 y *Nuevas poesías* en 1875, amén de toda una serie de artículos periodísticos y literarios que se publicaron en los principales periódicos y revistas del México de aquellos tiempos.

Ya en junta de 24 de noviembre de 1870, la Real Academia Española había propuesto la creación de Academias Correspondientes Americanas, con el objeto de "reanudar los violentamente rotos vínculos de la fraternidad entre americanos y españoles; restablecer la mancomunidad de gloria y de intereses literarios, que nunca hubiera dejado de existir entre nosotros; y por fin, oponer un dique, más poderoso tal vez que las bayonetas mismas, al espíritu invasor de la raza anglosajona en el mundo por Colón descubierto." [3] Cinco años más tarde, el 13 de abril de 1875, la Academia Mexicana Correspondiente de la Española celebró su sesión preliminar. [4] Sus miembros fundadores fueron Lerdo de Tejada, Ormaechea, Bassoco, Cardoso, García Icazbalceta, Moreno y Jove, Segura y Ramírez, de los cuales Moreno y Jove y Ramírez murieron antes de tomar su lugar entre los otros. Después de reunirse estos socios fundadores para aprobar la formación de la Academia, la Real Española la reconoció por carta de Tamayo y Baus de junio 27 de 1875. [5] Tomando sus datos de la historia entonces manuscrita de la Academia de Carreño, Annita Ker dice que "at the first regular session of the Mexican Academy, held September 11, 1875, new members, chosen in Mexico, were admitted, and José María Bassoco was elected Director, Alejandro Arango y Escandón Librarian, Manuel Peredo Censor, J. M. Roa Bárcena Treasurer, and J. García Icazbalceta Secretary." [6] En cambio, el mismo Carreño, al publicar esa historia de la Academia Mexicana en 1945 que consultara Annita Ker en 1931, nos dice que Roa Bárcena fué el primero en ocupar la silla académica número 10 desde el 25 de septiembre de 1875 hasta el 21

de septiembre de 1908, fecha de su muerte.[7] Esta discrepancia que existe entre el 11 y el 25 de septiembre se deberá sin duda a la confusión en que se encontraban los papeles de la Academia cuando Carreño, hoy secretario de ella, trató de consultarlos y arreglarlos al escribir su historia en 1925. Sea de ello lo que fuere, el caso es que Roa Bárcena ya ocupaba un puesto académico para septiembre de 1875.

Fué Arango y Escandón quien sugirió, en 1876, que la Academia publicase unas *Memorias* que aún subsisten, aunque, como dice Annita Ker, "are published as often as it is convenient to put into print the material that has accumulated, material which consists of studies on philology, data for literary history, and translations from the Greek and Latin."[8] Entrégase con afán Roa a su nueva tarea académica: así vemos que en el primer tomo de las *Memorias* aparecen sus *Datos y apuntamientos para la biografía de D. Manuel Eduardo de Gorostiza*;[9] en el segundo tomo su "Alocución en la solemnidad fúnebre celebrada por el Casino Español el 4 de marzo de 1879 en honor del señor don Anselmo de la Portilla";[10] en el tercero la "Aparición de Creusa", traducida de Virgilio,[11] y la "Conferencia acerca de don Manuel Carpio — En la Sociedad Literaria "Sánchez Oropesa", de Orizaba";[12] en el cuarto tomo el "Suplicio de Laoconte", tomado de la *Eneida* de Virgilio[13] y el artículo "Antología de poetas de México", del cual hablaremos más tarde;[14] y en el sexto volumen se publican su "Carta sobre los 'Ripios aristocráticos y académicos' de don Antonio de Balbuena",[15] y "Los padres de la muerta" (dedicada a Casimiro del Collado con motivo de la muerte de su hija Margarita, acaecida en Francia)[16] así como también aparece en este sexto tomo el artículo de Manuel G. Revilla en que se hace el retrato académico y literario de Roa Bárcena a su muerte en el año de 1908.[17]

Al principio, parece que, según Icazbalceta, la Academia celebraba dos juntas cada mes, en los días 2 y 16; después acordó que fueran tres, en los días 2, 12 y 22, y más tarde "espera que pronto podrán verificarse semanariamente."[18] Parece, sin embargo, que a pesar de que la Academia era entonces mucho más activa de lo que había de ser después, estas reuniones semanarias no llegaron a tener lugar.

XUM

El 4 de agosto de 1878 encontramos a Roa entre los académicos que presidieron la ceremonia que su corporación celebró en honor de Alarcón y otros ingenios mexicanos en la iglesia de La Profesa, teniendo a su cargo la oración fúnebre el obispo de Tamaulipas y biógrafo y amigo de Roa Bárcena, Ignacio Montes de Oca, el famoso Ipandro Acaico. [19]

Ya en 1877 había muerto el conde de Bassoco, siendo nombrado Alejandro Arango y Escandón director interino primero y permanente más tarde, cargo que desempeñaría hasta su muerte en 1883. Con motivo de esta elección, vemos una de las salidas ingeniosas de Roa Bárcena. Al tratar de elegir director propietario de la Academia, ya que Arango lo era únicamente interino como ya dijimos, el mismo don Alejandro trató de apoyar la candidatura del obispo Montes de Oca, a pesar de las protestas de dicho obispo. A todos los argumentos de Montes de Oca se le respondía victoriosamente, hasta que Roa Bárcena resolvió la cuestión con esta observación: "¿Queréis, por ventura, poner mitra a la Academia?" [20]

Por encargo de la Academia, pronuncia Roa el 4 de marzo de 1879 su ya mencionada alocución en la solemnidad fúnebre celebrada por el Casino Español en honra del distinguido periodista y escritor español Anselmo de la Portilla, que tanto hiciera por estrechar las relaciones con la Madre Patria.

En la sesión de septiembre 23 de 1879, Roa Bárcena y Manuel Peredo resultaron reelectos para los cargos de tesorero y censor, respectivamente, cargos que aún desempeñaban a satisfacción de la Academia el 15 de abril de 1880, en que García Icazbalceta firmó la reseña histórica que publicara en el tomo II de las *Memorias* de dicha Academia.

Ya José de Teresa, el amigo y protector de Roa, había muerto y don José María había quedado al frente de la casa de "Viuda de José de Teresa e Hijas", dando "pruebas de ser tan hábil para los negocios mercantiles, como lo había sido en el periodismo y en la bella literatura." [21] Su moderación, que era la norma de todos sus actos, le permitió hacer fáciles y seguras transacciones, prosperando de tal suerte los negocios de la casa Teresa que, al entregar el negocio a otras manos, había triplicado el capital. Montes de Oca dice que Roa Bárcena "tenía su despacho en los bajos de la casa que dirigía, y a ciertas horas semejaba una academia literaria más bien

que un centro mercantil. Era el punto de reunión de todos los literatos que moraban en la capital y de todos los que de vez en cuando la visitábamos." [22]

En aquellos tiempos las bellas letras parecían contar con varias sociedades literarias, pues "actualmente no sólo existe, en la capital de la República, el Liceo Hidalgo, restablecido, hace poco, por don Ignacio Altamirano, sino la Academia Nacional de Ciencias y Literatura que sucedió, en tiempo del presidente Juárez, a la que se creó con el mismo nombre durante el gobierno de Maximiliano; la Academia correspondiente de la de la lengua de Madrid; las sociedades llamadas Porvenir, Concordia, Alianza, Netzahualcóyotl, Escudero y otras." [23] Poco, sin embargo, era lo que podían hacer estas organizaciones, y principalmente la Academia de la Lengua, en bien de la literatura y lengua nacionales, porque a esta corporación le faltaban los fondos indispensables y a sus individuos "el tiempo que reclaman estudios largos y profundos. Los que la forman no viven exclusivamente para las letras: unos dedican atención preferente a sus ocupaciones profesionales; otros a la dirección de negocios propios o ajenos; otros, finalmente, al desempeño de los cargos más elevados del Estado o de la Iglesia." [24] A pesar de estas dificultades, la Academia siguió su obra, remitiendo el mes de agosto de 1884 "la décimonona y última lista de artículos para el Diccionario" de la Real Academia Española, que se publicó ese mismo año de 1884 en su duodécima edición. [25]

El interés de Roa Bárcena por la Academia no llegó a decaer, y, a pesar de su edad y sus ocupaciones, era uno de los más asiduos concurrentes a sus reuniones. Juan Zamora y Figueroa en sus *Ripios mexicanos o proceso contra los malos versos*, de 1892, hace una curiosa referencia a la Academia: "El académico en turno es don José María Roa Bárcena, persona muy estimable y malísimo poeta; cualidades que no son incompatibles, y ojalá lo fueran, porque así vapulearía más a mi gusto a los versistas. Figúrense ustedes que este buen señor, *un día de academia*, a eso de las once y media, cierra los libros Mayor y Diario de la casa De Teresa, toma con cuidado su papel borroneado, se cala el sombrero y muy *echao pa elante* sale con la levita desabrochada, las manos por detrás, salva sea la parte; ora mira al cielo, ora a la tierra, y oscilando a diestro y siniestro se dirige a la Biblioteca Nacional donde le espera el

XUM

maestro Vigil, el Landlord, el académico hospitalario, que da albergue a la Academia correspondiente *de* y *a* la Española. Llegó un poco tarde, y su presencia, sombrero y papel en mano, causó sensación. García Icazbalceta le ve con su habitual franqueza; don Rafael Angel de la Peña asegura que le esperaba con ansia porque deseaba aplaudir la magnífica composición; Justo Sierra propone, que si ésta es sobre asunto histórico e indígena se espere a Chaverito; el doctor Peredo pregunta si es drama; y el señor canónigo Pagaza, que ese sí es poeta, se resigna, más por urbanidad, que por otra cosa, a escuchar una poesía que de seguro le va a romper los oídos. Vigil espera con calma." [26]

El polígrafo García Icazbalceta fallece el 26 de noviembre de 1894 y la mañana del 28 en la iglesia de San Cosme, encontramos a Roa Bárcena, junto con Casimiro del Collado, Vigil, Peña y Sosa, representando a la Academia en el sepelio del difunto director de esta corporación. [27] En la junta de la Academia habida el 10 de diciembre del mismo año del 94, quedó resuelto que se celebraría una sesión pública con la mayor solemnidad posible en honor de su difunto director. Para formar el programa respectivo fueron nombrados Roa Bárcena, Gutiérrez y Otero y Rafael Angel de la Peña. [28] El sábado 19 de enero de 1895 se celebró una suntuosa velada en el salón de actos de la Escuela Normal de Profesores en honor de Joaquín García Icazbalceta, presidida por don Porfirio Díaz con los Secretarios de su Gabinete, sentándose Roa con los demás académicos a la izquierda del presidente Díaz. "Gutiérrez Otero leyó un discurso del finado escritor; Justo Sierra la bella oración oficial escrita por D. J. M. Vigil, y por último, el Ilmo. señor don Ignacio Montes de Oca recitó una magnífica elegía, y Casimiro del Collado leyó un canto hermosísimo como todos los suyos." [29]

Federico Gamboa, novelista y más tarde director de la Academia, nos da idea de lo que era dicha institución allá por el 13 de abril de 1896, cuando dice que allí "celébranse las sesiones... en el gabinete de trabajo del director actual de nuestra Biblioteca de San Agustín, a la vez director de la Academia Mexicana... no asistieron hoy muchos académicos; el director; el secretario; el Prepósito de La Profesa, joven sacerdote muy lleno de virtud y ciencia, al decir de sus colegas y amigos; don José María Roa Bárcena, an-

ciano respetable y leído . . . y el licenciado Gutiérrez Otero, prestigiado en el foro." [30]

La muerte de la patrona y protectora de Roa Bárcena, Susana Pesado de Teresa, hija del poeta Joaquín Pesado, cuya biografía trazó Roa con pluma magistral, acaeció el 4 de febrero de 1906. [31] Fué su defunción una pérdida irreparable para don José María que perdía así "no sólo a la amiga de toda su vida, a la hija de su maestro, el poeta Pesado; sino también la sociedad de literatos y de amigos que en el despacho de la casa de la viuda de José de Teresa e hijas, hallaban siempre a Roa, y formaban con él constante academia. A la Mejicana dejaban de asistir sin escrúpulo ni sentimiento; pero al despacho de Roa Bárcena, jamás. Con la muerte de la señora se cerraron casa y despacho, y se disolvió el grupo académico, pues ya no era seguro encontrarlo, lejos de aquel centro de todos tan conocido y de acceso tan fácil." [32]

LA ANTOLOGIA DE POETAS DE MEXICO

La disensión académica con don Marcelino Menéndez y Pelayo surge con respecto a una empresa encomendada por la Academia Mexicana al cuidado de Roa Bárcena y al de su buen amigo Casimiro del Collado. Con motivo de la celebración del cuarto centenario del descubrimiento de América, la Academia Española decidió honrar a sus hermanas americanas publicando una antología poética de autores exclusivamente hispanoamericanos. En julio de 1892 comisionó la docta corporación ibérica al ilustre crítico Menéndez y Pelayo para que formase la colección. Roa y Collado hicieron su selección que fué dividida en dos partes: poetas muertos y poetas vivos. Como era de esperarse, los bardos vivos ocupaban más espacio que los muertos. Gran desaire fué para la Academia Mexicana y para Roa Bárcena y Collado el no haber escogido el crítico santanderino sino muy contados poemas de los sometidos por la corporación mexicana, tomando en consideración únicamente los muertos. El mismo Menéndez y Pelayo nos dice que la Academia Mexicana, siguiendo la invitación que se extendió a todas las academias americanas "había llevado su exquisita cortesía hasta el punto de imprimir, para mayor comodidad de la nuestra, una *Antología* de

XUM

poetas de aquella República, en tirada de sólo *seis* ejemplares (según mis noticias). Y para que quede memoria de esta rareza bibliográfica, me parece oportuno dar aquí noticia del contenido de tan extraordinario libro, empezando por advertir que no tiene portada ni pie de imprenta (a lo menos por ahora), y que consta de 470 páginas, en 4º, no foliadas, sino numeradas con lápiz." [33] Luis González Obregón, en cambio, apuntó que "la Academia resolvió imprimir en corto número de ejemplares, tan corto que no llegó a diez, la *Antología* solicitada. La edición se hizo en la conocida tipografía de Ignacio Escalante, sin título ni compaginación, en un volumen 4º común... Lo que sí lamentamos nosotros, es que por suma modestia no figuren poesías de los Sres. D. Casimiro del Collado y D. José María Roa Bárcena y no hay disculpa; pues así como ellos designaron las composiciones de sus colegas de la Academia, así éstos podían haber escogido las de los poetas compiladores... Por otra parte, la Academia debe enorgullecerse. Ha reunido por primera vez en un volumen las más preciadas joyas poéticas de nuestro antiguo y moderno parnaso. En una palabra, ha consumado una obra buena." [34] Veremos más tarde lo que dice el mismo Roa Bárcena sobre el número de ejemplares de esta antología.

Antes pasaremos a discutir el artículo "Antología de poetas de México" que se publicó, quizá por primera vez, en *El Renacimiento*, en su segunda época y en el número correspondiente al 4 de febrero de 1894, concluyéndose en el número del 11 del mismo mes y año. Más tarde se publicó este artículo de Roa Bárcena en las *Memorias de la Academia Mexicana*, tomo IV, de 1895 (pp. 385-405). Roa fechó su artículo el 22 de septiembre de 1893.

Anuncia don José María que en la convocatoria que mandó la Real Academia Española a las academias correspondientes americanas instándolas a que le mandasen las composiciones más notables de poetas muertos y vivos de América, se dijo que se destinarían a tales piezas dos tomos sin expresar tamaño. La Academia Mexicana designó entonces a Roa y a Collado para la elección de autores y versos y a Vigil para escribir la introducción del volumen que se formara.

Surgieron al formar la antología dos tendencias: "aspiraba una de ellas a que la colección fuera copiosa para dar idea lo más cabal posible de nuestros versificadores más notables, y a la otra a en-

viar solamente lo que de indiscutible mérito se juzgara." [35] Al cabo se adoptó un medio entre tales extremos, dividiéndose la labor en dos secciones: muertos y vivos. Menciona Roa a continuación la lista de los poetas que se incluyeron, siguiendo el orden cronológico con los muertos y el alfabético con los vivos, y siendo mayor la lista de éstos. Quisiera haber podido ampliar el plan de la obra para incluir a Bernardo de Valbuena, Alejandro Rivero, Federico Bello, Anselmo de la Portilla y algunos otros poetas españoles. Al no poder incluir traducciones, se impidió la reproducción de las obras de los padres Alegre y Ochoa, así como las de Couto, Castillo y Lanzas e Ignacio Mariscal.

En la introducción Vigil trazó clara y extensamente el desarrollo de la poesía mexicana, explicando sus modificaciones.

Para facilitar su tarea a la Real Academia Española y evitar erratas, la Mexicana hizo imprimir a costa de sus miembros "seis u ocho ejemplares de un tomo de cerca de 500 páginas, sin portada, de los cuales envió dos a Madrid en febrero y marzo de 1892. Fueron recibidos sin demora, y creímos que los seis meses libres, de marzo a octubre, bastarían para incluir en la colección hispanoamericana lo remitido; tanto más cuanto que se suplicó a aquella corporación que de los materiales puestos en su poder, escogiera lo conveniente a su objeto, y ni por un momento nos figuramos que en su totalidad lo prohijara." [36] A pesar del tono de reproche que se nota en estas palabras, Roa excusa a la Academia Española, ya que lo vasto del plan trazado impidió realizarle en la época fijada, y sólo había aparecido el primer tomo de la *Antología de poetas hispanoamericanos* de Menéndez y Pelayo cuando Roa Bárcena escribía su artículo en septiembre de 1893. No guarda don José María rencor a Menéndez y Pelayo, pues apunta que la poesía de México y Centro América llena dicho tomo, en que, "ante todo, brillan la magistral exposición y el juicio crítico de tan eminente humanista." [37]

De los poetas muertos escogidos por los compiladores mexicanos, se incluyeron en la antología de la Academia Española a Sor Juana Inés de la Cruz, Navarrete, Quintana Roo, Ortega, Gorostiza, Rodríguez Galván, Pesado, Carpio, Arango y Escandón, Ramón I. Alcaraz, Francisco de P. Guzmán, Juan Valle, Rosas Moreno, Acuña y Flores.

XUM

Añade Roa que, según la postdata del libro de Menéndez y Pelayo, fechada en enero de 1893, la Academia Española antes de las vacaciones de julio de 1892, dió a don Marcelino el encargo de formar la colección y escribir las necesarias introducciones, pero "la circunstancia de haberse él trasladado inmediatamente a Santander le impidió examinar los materiales que ya habían comenzado a remitir las academias correspondientes americanas; y en septiembre dió por terminados los trabajos relativos a México, Guatemala y Cuba, valiéndose exclusivamente de sus propios libros y de los de algún amigo suyo. Formada ya su colección respecto de los expresados países y redactado el prólogo, volvió el señor Menéndez y Pelayo a Madrid, y examinó entonces los datos recibidos de América; entre ellos el volumen enviado por la Academia Mexicana, del cual da sucinta noticia y tomó composiciones de don Ramón Isaac Alcaraz y de don Juan Valle. Insertó en la misma "Postdata" algún soneto de don José Sebastián Segura, a quien no había incluído en su propia colección por suponerle vivo, e hizo mención honorífica del doctor Peredo, anotando que "ha dejado más fama como prosista y crítico de teatros que como poeta." [38]

Arguye don José María que en la convocatoria, la Real Academia decía que incluiría a muertos y vivos, pero que este plan se modificó más tarde en el sentido de no contarse ya con los segundos; notando también que el nacimiento en el país de que se trata es el que determina entre otras cosas su entrada en la antología de ese país.

Después de leer la antología de Madrid, se confirma Roa en su idea de que la selección de poetas muertos que Collado y él hicieron, pecó por exigua, tanto en la selección de autores, como en la inserción de composiciones, admitiendo que la selección de poesías ha sido más feliz y atinada allende el mar que en México, lo cual nada tiene de extraño, "atendidas las dotes literarias de la persona que en Madrid se encargó de tal selección." [39]

Muéstrase agradecido el compilador mexicano a la Real Academia por el puesto de honor que ha dado a México y el juicio que el editor de la antología ha formado de sus poetas, que "si bien se funda en cánones admitidos y consagrados por el Arte, deja trasparentar la benevolencia y el cariño que a México y a los mexicanos en más de una ocasión ha mostrado el juez (y) decir esto a boca

llena y dejarlo consignado en nuestros modestísimos anales literarios, constituye el principal objeto del presente artículo." [40]

Pero a pesar de sus buenos propósitos, cede Roa a la debilidad de exponer sus ideas personales acerca de algunos puntos de la antología de Menéndez y Pelayo, "no en son de discordia ni con el presuntuoso fin de apelar de fallos que debemos respetar y acatar, sino con el honrado deseo de que se comprenda el espíritu que informó las modestísimas labores de nuestra comisión, y de proponer, en poquísimos casos, puntos de vista quizá más favorables o más adecuados a veces ... en cuanto al carácter y las producciones de algunos de los escritores nuestros catalogados." [41]

Entiende el crítico mexicano que en la poesía lírica son rarísimos los ejemplos del buen éxito total o aun predominante en las poesías de sus más distinguidos cultores; entiende también que en materia de originalidad, "nada hay nuevo después de la Biblia y de Homero, los cuales libro y hombre, contrayéndonos a la parte humana y temporal del primero, ya recogieron y acopiaron el acervo de ideas y conocimientos existente en sus épocas respectivas." [42]

Por lo tanto mantiene don José María que en las antologías de poetas modernos no hay que vincular en la alta inspiración sostenida ni en la originalidad, el derecho de entrada. Hay que conformarse con "unas cuantas chispas de genio, unos cuantos rasgos de perfección relativa en la forma", [43] o se corre el riesgo de dejar en blanco las páginas destinadas a la obra de un poeta.

Poetas de primer orden le parecen al jalapeño Byron, Goethe, Schiller, Hugo, Manzoni, Leopardi, Quintana, Gallego y Núñez de Arce entre los modernos; aunque en México, según él, no hay tales y tenemos que conformarnos con Sor Juana, Navarrete y Pesado, a quienes, sin embargo, no considera inferiores ni a Bello, ni a Olmedo, ni menos a Heredia. Las cualidades de los mexicanos compensan e igualan, si no superan, el mérito de los sudamericanos, "por una composición de cada cual, composición a que ni siquiera se aproximan otras de las de cada uno de los tres poetas últimamente mencionados." [44]

En la poesía "La agricultura de la zona tórrida" encuentra el poeta veracruzano poca originalidad, si no en su plan y condición generales, sí en sus detalles, luciendo reminiscencias y hasta pensamientos y frases y palabras de Virgilio, Horacio, Rioja y Quintana,

XUM

pero "para los que no creemos, por regla general, en la originalidad y novedad de lo bueno moderno, constituye esto mérito antes que defecto; y, por otra parte, la pintura de los frutos y escenas de la América Meridional es, al par que bella, perfectísima y muy del autor." [45] Le parece a Roa demasiado extensa la silva, encontrándole repetición de ideas, somnolencias, desleimientos y descuidos, tono de sermón y prosaísmo en algunos versos.

En cuanto a la composición al Niágara de José María Heredia, confiesa Roa Bárcena que "nunca excitó mucho mi entusiasmo, salvo los versos del 26 al 54, en que valientemente se describe la catarata", [46] juzgándola además desaliñada y defectuosa.

A propósito de Olmedo, deplora el mexicano que en la antología de Menéndez y Pelayo no se haya incluído la poesía épica de Manuel M. Flores, principalmente la consagrada a la victoria del 5 de mayo de 1862, que es la mejor de ese poeta, y "acaso de cuantas poesías patrióticas se han escrito en México (y) ... a pesar de su intercadente desaliño, de algunos defectos de elocución, de la debilidad relativa de su final y del atrevimiento y rareza de metáforas y frases; ... por su entonación vigorosa, lo sostenido de su inspiración patriótica, la sonoridad y rotundidad de muchos de sus versos, lo enérgico y feliz de no pocas de sus imágenes y la espontaneidad y la vida que en ella campean, si bien no podrá aparecer en la misma línea, no figurará en muy humilde lugar cuando la comparemos con la célebre composición de Olmedo." [47]

La estimación que Roa profesaba a Fernando Calderón como uno de los padres del teatro mexicano fué responsable de la adopción y el envío a la Real Española de "El sueño del tirano" que, con razón, no fué aceptada por Menéndez y Pelayo en su antología. Impresiones y simpatías de los primeros años le impulsaron a incluir a Alpuche; pero no cree Roa Bárcena que por haber sido más filólogos que poetas Gómez de la Cortina y Peredo, y por haber muerto español el primero, que había nacido, vivido y escrito en México, se les deje de incluir en la colección de la Academia Española.

Don José María cree que por gongorista no incluyó don Marcelino al poeta del décimonono Agustín F. Cuenca. Y de Acuña, prefiere el "Nocturno a Rosario" al "Ante un cadáver", que fué la poesía que se reprodujo en la antología de Madrid, y también está

inconforme con la exclusión de Manuel Sánchez de Tagle, a pesar de que está de acuerdo en que se le excluya, si se le juzga por la oda remitida, que fué la "Oda a Iturbide." Reconoce en este poeta su desaliño y su prosaísmo, pero reconócele también su "bien entendida lectura de los poetas latinos y castellanos, y rasgos propios de ternura, verdadera inspiración y feliz ejecución." [48]

Cuando pasa a discutir la obra de Manuel Carpio, observa el académico mexicano que "si se anotan sus despilfarros de color y de brillo, la nimiedad y redundancia de sus descripciones, y sus frases y giros de prosaísmo desesperante ¿no será justo señalar también sus momentos felices, las partes de su factura en que se adelantó a la actual escuela realista en el buen sentido de la palabra, los pasajes suyos que llevan el sello épico?" [49] No hay que olvidar que el mismo Roa Bárcena ya había dictado su conferencia sobre Carpio en la Sociedad Literaria Sánchez Oropesa de Orizaba, la noche del 4 de abril de 1891 en la velada extraordinaria dedicada a celebrar el centenario del nacimiento de Carpio. [50]

Al hacer una comparación entre los méritos respectivos de Carpio y de Pesado como poetas, Roa Bárcena está de acuerdo con Menéndez y Pelayo en el fallo dado a favor de Pesado. También ya para estos tiempos había Roa escrito su magistral *Biografía de don José Joaquín Pesado*, publicada en edición muy roabarceniana de 100 ejemplares por Ignacio Escalante en 1878, y que tal vez había ya aparecido antes en las columnas de *La Voz de México*, aunque hasta la fecha no hemos podido verificar el dato. Roa Bárcena conoció personalmente a Carpio y a Pesado y estaba muy bien enterado del contenido de la obra de ambos poetas.

El crítico de Jalapa concluye su artículo explicando que "no es remoto que el *campanario de la aldea* haya de ser lo predominante y más perspicuo en el descolorido paisaje; y . . . es muy posible que importe debilidad mayor que la de haberle bosquejado, la de no borrarle y suprimirle." [51]

Como se ve, no habrá caído muy bien la antología de Menéndez y Pelayo a nuestro sexagenario Roa Bárcena y menos el desaire que le hizo aquel a quien tanto admiraba y respetaba. No era Roa hombre capaz de guardar rencor a nadie; su integridad y entereza no le permitían cegarse ante la verdad ni resentir una discrepancia tan notable en cuestiones de crítica, pero no cabe duda que en este caso

XUM

sí le dolió bastante el incidente, viniendo como venía del que consideraba como uno de los mejores críticos que había producido la España de todos los tiempos. Es por eso que el 23 de septiembre de 1893 escribe su artículo "Antología de poetas de México", en que se atreve a expresar juicios contrarios y corregir otros de los de su ídolo. Por supuesto, Roa Bárcena hace sus observaciones con la mesura, corrección y decoro que siempre caracterizaron sus escritos.

Para templar un poco el desagravio que sus dos académicos Roa y Collado habían sufrido por parte de la Real Academia Española, la Academia Mexicana publicó una segunda edición de la antología de poetas mexicanos que habían compilado aquéllos en 1892, y que, en realidad, era la primera que se daba al público en el año de 1894. [52] Esta segunda edición se publicó a expensas de la Academia Mexicana y parece haber sido sencillamente una reimpresión de la primera edición que se envió a la Academia Española y de la cual, como ya hemos visto antes, se hicieron tal vez unos seis u ocho ejemplares según Roa Bárcena. Hasta la fecha no hemos podido descubrir el paradero de los otros 4 ó 6 ejemplares que, sin duda, habrán quedado en México. La hija de Roa Bárcena, doña Concepción Roa y Villamil, no encontró en la biblioteca que le dejó su padre ningún ejemplar de dicha antología. No pudimos, sin embargo, cerciorarnos de este hecho personalmente, y es muy probable que haya habido algún ejemplar de esta obra entre los papeles que Roa dejó al morir. La señorita Roa y Villamil ha fallecido ya y es difícil ahora comprobar estos datos.

Le ayudó en la compilación de la antología a Roa Bárcena su amigo de muchos años, el poeta español Casimiro del Collado. Ya en enero de 1869 había publicado Roa Bárcena unos apuntes sobre "Poesías de D. Casimiro del Collado" [53] y en 1894 le dedica su poesía "Los padres de la muerta" [54] con motivo de la defunción de una hija de Collado.

En la advertencia de la antología se menciona el motivo por el cual se llevó a cabo esta segunda edición, pues "deseosa ahora la Academia Mexicana de que esos trabajos sean conocidos por lo que pueda importar para nuestra historia literaria, acordó hacer esta segunda edición, reproducción exacta de la primera, siendo de advertir que conforme a la invitación referida, se incluyeron en la Antología composiciones de autores muertos y vivos, así mexicanos, como ex-

traños que hubiesen residido y escrito en México." [55] Esta advertencia apenas deja entrever el motivo principal de la nueva edición: compensar los trabajos de Roa y Collado que en tan poco habían sido considerados por la Real Academia Española en su colección.

Acompaña a la antología la ya famosa "Reseña histórica de la poesía mexicana" escrita por el académico José María Vigil. Después vienen las selecciones de los poetas muertos entre los cuales figuran Francisco de Terrazas, González de Eslava, Sor Juana, Navarrete, Sánchez de Tagle, Quintana Roo, Gorostiza, Carpio, Ortega, Gómez de la Cortina, Pesado, Heredia, Alpuche, Calderón, Díaz, Rodríguez Galván, Miguel J. Martínez, Segura, Ignacio Ramírez, Ramón Isaac Alcaraz, Arango y Escandón, Francisco de P. Guzmán, Peredo, Prieto de Landázuri, Juan Valle, Rosas Moreno, Flores, Acuña y Cuenca, varios de ellos académicos. Entre los poetas vivos encontramos a: Altamirano, Bustillos, Antonio Cisneros Cámara, Cuéllar, Delgado, Manuel y Salvador Díaz Mirón, Ricardo Domínguez, Adalberto A. Esteva, José María Esteva, Fernández Granados, Rafael Gómez, Ernesto González, Justo P. González, Manuel M. González, Gutiérrez Nájera, Híjar y Haro, Ipandro Acaico (el obispo Montes de Oca), Francisco López Carvajal, López Portillo, Vicente Daniel Llorente, Laura Méndez de Cuenca, Luis G. Ortiz, Othón, Pagaza, Porfirio Parra, Peón Contreras, Peón del Valle, Josefina Pérez de García Torres, Ignacio Pérez Salazar, Isabel Pesado, Peza, Prieto, Puga y Acal, Ambrosio Ramírez, Riva Palacio, Justo Sierra, Sosa, Esther Tapia de Castellanos, Urbina, Valenzuela, Eduardo del Valle, Ramón Valle, Antonio Zaragoza, Rafael de Zayas Enríquez y Ovidio Zorrilla, ilustre lista en la cual figuran también varios prominentes académicos de número y correspondientes.

MENENDEZ Y PELAYO Y ROA BARCENA

Ya desde unos años antes de la aparición de la antología de la Academia Española, Roa Bárcena había cruzado correspondencia con don Juan Valera y don Marcelino Menéndez y Pelayo. Valera en una ocasión escribió que era Roa Bárcena "de los hombres más eminentes y simpáticos de ese país. Conozco sus poesías líricas que él mismo me ha enviado; pero sólo sé por fama, y tengo gran deseo

de ver sus leyendas históricas de antes de la conquista española y sus eruditos trabajos en prosa como historiador del Anáhuac. El señor Roa Bárcena es también novelista; y dan sin duda brillante prueba de su mérito en esta clase de escritos los *Varios cuentos*, reunidos en un precioso volumen... *Noche al raso* es lindísima colección de anécdotas y cuadros de costumbres, donde el ingenio, el talento y la habilidad para narrar están realzados por la naturalidad del estilo y por la gracia y el primor de un lenguaje castizo y puro, sin la menor afectación de arcaísmo. En el terrible cuento *Lanchitas*, la fantasía del autor y su arte y buena traza prestan apariencias de verosimilitud y hasta de realidad al prodigio más espantoso." [56] Estos *Varios cuentos* de que habla Valera son los que se publicaron en 1882 en edición de 60 ejemplares y en 1883 en edición de *El Nacional* y que contienen "El rey y el bufón", "Noche al raso" y "Lanchitas".

La hija de Roa Bárcena, doña Concepción, nos aseguró que tenía su padre la costumbre de destruir todas las cartas que recibía en lugar de guardarlas. Gran lástima es que don José María no haya guardado esas epístolas que sin duda recibió de literatos y hombres prominentes de México y de España. Afortunadamente, y, como él mismo lo confiesa, en un momento de debilidad, llegó a publicar varias cartas que recibió de Menéndez y Pelayo en su último tomo de poesías de 1895. Muestran estas cartas la gran admiración que Roa tenía por el académico español por la religiosidad con que siguió al pie de la letra, en la mayoría de los casos, los consejos del ilustre crítico. Pasaremos a discutir más en detalle estas cartas, principalmente en lo que se refieren a las traducciones de Horacio y de Shakespeare.

Parece que Roa Bárcena empezó a comprender la necesidad de conocer el latín y leer a los clásicos de ese idioma en el original. A este fin se dedicó a aprender el latín bajo la tutela de Rafael Angel de la Peña, gramático y académico. Sin embargo, antes de dedicarse en regla a tal aprendizaje, escribió en el año de 1865, en pleno imperio de Maximiliano, unas imitaciones de Horacio, de las cuales se ha publicado en sus colecciones de poesías únicamente la que llamó "La nave de Virgilio", que es la oda tercera del libro primero del protegido de Mecenas. El humanista mexicano, doctor Gabriel Méndez Plancarte, la encuentra "atildada como todo lo suyo, pero demasiado parafrástica", [57] confesando que las estrofas de Roa, son

bellas en sí pero aun así están muy lejanas de la fuerte concisión de Horacio.

Ese mismo año de 1865 tradujo o imitó Roa otra oda de Horacio que llamó "El lujo", que no es otra que la oda XV del libro II. Según el mismo Menéndez y Pelayo, únicamente Francisco de Medrano y Rafael Pombo la han vertido al castellano.[58] Según Méndez Plancarte, en su obra *Horacio en México*, no ha habido traductores mexicanos de esta oda. Es, por lo tanto, Roa Bárcena el primero en México de los traductores, o por lo menos, imitadores conocidos de dicha oda. Esta oda quedó sepultada en las columnas de *La Sociedad*,[59] periódico de la época de Maximiliano que dirigía Roa Bárcena, y no apareció más en ninguno de sus libros. Por juzgarla inédita, pues, la insertamos a continuación, dejando a los inteligentes conocedores de estos asuntos el criticarla. Esta versión está tomada de uno de los borradores de Roa Bárcena que nos facilitó su hija para examinarlos y que hemos depositado en "microfilm" en la Biblioteca de la Universidad de Illinois. Son tres los borradores que hemos llamado arbitrariamente cuadernos I, II y III y de cuya descripción nos ocuparemos en otra ocasión. Tomamos la versión de "El lujo" del cuaderno I, por no hallarse completa en el cuaderno II, faltándole los nueve últimos versos:

El lujo

Del labrador al sulco espacio breve
Dejan ya en la campiña
Estanques y palacios, y se mueve
Arbol sin fruto en el lugar que debe
Al olmo protector de la útil viña.
Mirtos y arbustos de olorosa goma
Y blancos azahares
Cubren los campos fértiles de Roma
Do a posesor más cuerdo, si no aroma,
Daban riqueza ayer sus olivares.
Del sol para evitar el rayo ardiente
Hay ya bosques enteros
Del laurel que no ciñe nuestra frente.
Lujo y molicie tal la edad presente
Halla en Catón y Rómulo severos?
Bajo aquestos varones, al Estado,
Cual la nieve en aludes,
Vino el rico tesoro ambicionado,

XUM

Y el ciudadano en el hogar privado
Guardó el sólido bien de sus virtudes.
La ley mandóle conservar la estancia
Los que dellas ejemplos
De sus padres tomó desde la infancia,
Y del mármol y el oro la arrogancia
Destinó a las ciudades y los templos.

Todavía es imitación y no traducción, la poesía "A una fuente" que compuso Roa Bárcena en 1874 e incluyó en sus *Nuevas poesías* de 1875. Aún no se había dedicado de lleno don José María al estudio de la lengua del Lacio, y por eso podemos decir con el obispo Montes de Oca: "Cómo pudo llegar Roa, sin comprender a fondo el original, a la altura en que se colocó en su noble intento, es un verdadero misterio." [60] Al compararla con "La nave de Virgilio", Méndez Plancarte la considera "menos parafrástica, pero también poco horaciana." [61] En una carta fechada en Santander el 11 de enero de 1890, Menéndez y Pelayo, al acusar recibo de las *Leyendas mexicanas* y *Nuevas poesías*, dice que en este último libro ha encontrado "dos versiones de Horacio que omití en mi libro sobre aquel poeta, y añadiré con otras nuevas si llego a hacer algún día nueva edición de aquel ensayo." [62] ¡Lástima grande es que Menéndez y Pelayo no haya sido más explícito en este caso!

Ya son obras más maduras que muestran mayor conocimiento del idioma y más apego al original las traducciones que hizo Roa de Horacio el año de 1890. Con razón dice el ya mencionado crítico mexicano Méndez Plancarte: "veinte años después, dueño ya del instrumento lingüístico que le permitía penetrar las bellezas de la forma horaciana, y aprovechando —con modestia ejemplar en hombre de sus años y de su mérito— las observaciones que en carta privada le comunicó Menéndez y Pelayo, publicó Roa Bárcena las otras dos traducciones mencionadas." [63] Se refiere aquí el antiguo editor de *Abside* a las cartas que incluyó Roa en el prólogo de "El autor al lector" de sus *Ultimas poesías líricas* de 1895, en las páginas 6 a 9. Como el mismo Roa Bárcena apunta en el prólogo, "agradecido a encomios y lastimado de azotes que ningún cultivador del Arte, por muy poco que valga, deja de recibir, caigo en la debilidad de publicar en seguida tres cartas del insigne humanista don Marcelino Menéndez y Pelayo, con juicios rápidos y confidenciales de versos míos,

antiguos y modernos. Comprendo que en tales juicios, aún más que la pericia del Maestro, resaltan la benevolencia y el cariño con que me favorece; pero también se comprenderá fácilmente lo que una y otro me refrigeran y confortan." [64] Hay que tener en cuenta que Roa Bárcena escribía esto de Menéndez y Pelayo el 30 de junio de 1895, algún tiempo después de haber ocurrido la controversia con motivo de la antología de poetas mexicanos. Palabras son éstas que demuestran que Roa no era rencoroso y que su admiración por don Marcelino seguía en pie.

La primera carta es de Madrid con fecha 20 de abril de 1889, pero las otras dos son de Santander, del 11 de enero de 1890 una, y del 13 de septiembre de 1890, la otra. Es en la carta última que, al acusarle recibo de las versiones de "Romeo y Julieta" y de las odas horacianas "Maecenas atavis" y "Quis multa gracilis", el erudito español declara que "las tres son felices muestras del arte y habilidad con que sabe Ud. acomodar a nuestra lengua los conceptos de los poetas extranjeros." [65] Más adelante, en la misma misiva, pasa Menéndez y Pelayo a sugerir las correcciones de que habla Méndez Plancarte en su *Horacio en México*. Dice el de Santander: "En la primera traducción de Horacio (la oda a Mecenas), noto que el *atavis regibus* dice algo más que regia estirpe, puesto que indica la antigüedad de esos reyes. En la mudable turba hay que expresar que es *turba de Quirites*, como dice el texto. *Attalicis conditionibus* son las riquezas de Atalo *prometidas* más bien que *entrevistas*. El *ad aquae lene caput sacrae* comprendo que es difícil de traducir conservando la exquisita poesía del original; pero a lo menos hay que hacer sentir que se trata del agua de una fuente *sagrada*; y en esto han pecado de omisión casi todos los traductores. Con poner *sagrado* en vez de *sonoro* los aventajará usted en fidelidad y poesía; pero habría que retocar el verso anterior para que no resulte consonante. Horacio nombra dos instrumentos de música guerrera, el *lituo* y la *tuba*: convendrá meter entrambos si se puede. *En olvido de la gentil esposa* es algo anfibiológico. ¿Es el cazador el que se olvida de la esposa, como dice el texto (*conjugis immemor*); o es la esposa la que se olvida del cazador? Poniendo *olvidado* se salva la dificultad." [66]

Veamos ahora si siguió al pie de la letra el traductor mexicano las instrucciones del crítico español.

XUM

El primer verso de esta primera oda del primer libro de Horacio, según el cuaderno III del vate jalapeño dice:

¡Oh Mecenas, varón de regia estirpe!

En el tomo de poesías de 1895 aparece ya el verso:

¡Oh Mecenas, de antigua regia estirpe! [67]

Donde en su cuaderno decía:

De la mudable turba hasta la cima

en las poesías coleccionadas dijo:

De la mudable turba de Quirites. [68]

Más tarde, en el cuaderno se lee:

Ni las riquezas de Atalo, entrevistas,

y en el libro impreso:

De Atalo las riquezas prometidas, [69]

En tanto que en el manuscrito se lee:

Bajo madroño fresco, reclinado
o allí do manantial sagrado brota.

en el tomo de versos dice:

Bajo el madroño fresco, o en la blanda
margen de manantial sacro tendido. [70]

En su colección poética dijo:

A cuantos place el campamento, el rudo
Son del clarín y trompa, la impía guerra
Que detestan las madres! Olvidando
A la gentil esposa, a la intemperie
Quédase el cazador... [71]

cuando en su borrador había dicho:

A cuantos place el campamento, el rudo
Son del clarín y asoladora guerra

¡Que detestan las madres! En olvido
De la gentil esposa, a la intemperie
Quédase el cazador...

Muestran estas correcciones y enmendaturas la alta opinión que tenía Roa Bárcena del criterio literario de Menéndez y Pelayo. Otro menos modesto que el veracruzano hubiera desdeñado el consejo del académico santanderino, y aun se habría enfadado sintiéndose ofendido en su dignidad literaria al ver que otro ponía en género de duda sus versos. Roa, con su proverbial modestia, no sólo acepta los juicios y consejos del español, sino que agradece humildemente la ayuda que se le presta.

Esta oda a Mecenas ha tenido varios traductores famosos, entre ellos fray Luis de León, Pesado y Sánchez de Tagle. El doctor Gabriel Méndez Plancarte dice de la traducción de Roa que "no es mejor que la de Pesado porque ésta es 'verdaderamente insuperable' (palabras de Menéndez y Pelayo); pero sus nobles endecasílabos libres y su exquisita fidelidad me hacen preferirla a casi todas las demás versiones de dicha oda que existen en castellano." [72]

La otra oda que tradujo Roa Bárcena en 1890 es la quinta del libro primero, que llamó "A Pirra." En la misma carta de 13 de septiembre de 1890, Menéndez y Pelayo escribió a Roa Bárcena: "En la oda a Pirra, *sin mancha* por *munditiis* no me gusta. En primer lugar, no se sabe de qué mancha se trata; y, además, la palabra latina quiere decir algo más que limpieza: designa cierto género de aseo elegante y exquisito. El *intentata* no sé yo si está traducido: literalmente es *no experimentada, no conocida por experiencia.* Todo lo demás de estas traducciones me gusta muchísimo, y por la misma nimiedad de los reparos comprenderá Ud. el interés con que las he leído." [73]

Siguiendo los consejos de don Marcelino, Roa Bárcena cambió el

Sin mancha te le muestras,

que decía en el tercero de sus cuadernos, por

Limpia y pulcra te muestras, [74]

XUM

en su tomo de poesías del 95. No podemos comparar el cambio que hubo en los versos que dicen en las *Ultimas poesías líricas*:

> ¡Míseros los que ofuscas
> Sin que por experiencia te conozcan! [75]

porque en sus cuadernos no se encuentra completa la oda a Pirra y se halla trunca a principios de la estrofa.

Son muchos los que han traducido al castellano esta oda, contándose entre ellos a fray Luis de León, el Brocense, Vicente Espinel, Lupercio Leonardo de Argensola, Pesado, Segura y el mismo Menéndez y Pelayo. [76] También Miguel Antonio Caro hizo una traducción de esta oda entre los sudamericanos y Joaquín Casasús entre los mexicanos. [77] El humanista Méndez Plancarte dice que la traducción de Roa Bárcena "encuentra también la temible —y victoriosa— competencia de Pesado. Gocemos, con todo, su no vulgar delicadeza." [78]

Vemos, pues, que es ya sesentón el poeta cuando se dedica al estudio de los clásicos latinos, y "el insuperable traductor del 'Mazeppa' de Byron el tempestuoso, sentía llegar hasta su quieto retiro la perenne frescura de la serenidad horaciana; y su operosa vejez, al conjuro de la Musa antigua, reflorecía en brotes primaverales." [79]

Allá por el año de 1889, la compañía dramática italiana de Giovanni Emmanuel puso en escena el 12 de febrero el "Hamlet" de Shakespeare que era el mejor que se había visto en México. Más tarde, esa misma compañía representó "Romeo y Julieta." [80] Es posible que Roa Bárcena haya asistido a estas representaciones ya que era muy afecto al teatro, y de allí haya concebido la idea de traducir trozos de estas dos obras dramáticas. En el número del domingo 22 de mayo de 1859 de *La Sociedad* aparece el parte oficial del gobierno de Miramón, nombrando una junta inspectora de teatros, de la cual es presidente Ignacio Aguilar y Marocho, secretario Francisco González Bocanegra, figurando José María Roa Bárcena como uno de sus vocales propietarios. [81] No tenemos noticias de cuándo dejó de funcionar esta junta, aunque es casi seguro que se haya disuelto con la entrada de Juárez a la ciudad de México en 1861.

Es lástima que Roa no haya traducido más fragmentos de estas obras o de otras obras del poeta inglés, pues parece haber penetrádose bien del espíritu del genio del Avon. Es casi seguro que fué en

la *Revista Nacional de Letras y Ciencias* donde publicó Roa Bárcena por primera vez sus fragmentos de "Romeo y Julieta" y de "Hamlet" en el año de 1889.[82] Más tarde se reprodujeron estas traducciones en la famosa *Revista Azul*[83] y en su última colección de poesías líricas.[84]

Al referirse a la versión que hizo Roa Bárcena de "Romeo y Julieta", Menéndez y Pelayo en su carta de septiembre de 1890, dijo que no le parecía "completamente traducido el verso

That pierc'd the fearful hollow of thine ear,

que es muy shakesperiano, pero para nuestro gusto algo extraño. Me parece un poco débil la versión de este otro verso cuyo movimiento quisiera yo que se conservase en castellano con la misma rapidez:

Yon light is not day light, I know it, I.

Quisiera también que se hubiera conservado el *pale reflex of Cynthia's brow*, que me parece más poético que *el fulgor de la luna* a secas. La amorosa expresión *my soul* falta también. Por último echo de menos la repetición *more light and light* que tiene más fuerza que *la luz se aumenta.*"[85]

A pesar de que Roa Bárcena dijo en el prólogo de su colección poética de 1895, *Ultimas poesías líricas*, que "por razón de impotencia, anticipadamente disculpada en las observaciones mismas del señor Menéndez y Pelayo",[86] no podía hacer uso de sus advertencias, a última hora lo intentó, como él mismo lo confiesa: "No obstante lo dicho en la introducción del presente libro, a última hora se ha procurado utilizar algunas de las advertencias del Sr. Menéndez y Pelayo acerca de estas versiones."[87] Hay que recordar que Roa confesaba haberse aprovechado de los consejos del académico español después de haber publicado su crítica de la antología de Menéndez y Pelayo. El artículo de Roa en *El Renacimiento* es de febrero de 1894 y el prólogo de sus *Ultimas poesías líricas* tiene fecha de junio 30 de 1895.

Está tomado el fragmento de "Romeo y Julieta" del hermosísimo diálogo de los dos amantes en el balcón, en la escena v del acto III. Dice la Julieta de Shakespeare:

XUM

Will thou be gone? it is not yet near day:
It was the nightingale, and not the lark,
That pierc'd the fearful hollow of thine ear;
Nightly she sings on your pomegranate tree;
Believe me, love, it was the nightingale. [88]

La Julieta de Roa Bárcena ruega:

¡Cómo! ¿Ya quieres irte? Aún tarda el día.
Fué el ruiseñor; no fué, no fué la alondra
Quien alarmó tu receloso oído:
Todas las noches en aquel granado
Su canto ensaya: él era ¡oh dueño amado!
Crédito dame: el ruiseñor ha sido. [89]

Más tarde la Julieta inglesa dice:

Yon light is not daylight, I know it, I:

y la Julieta mexicana:

Sé bien que matutina luz no es ésa: [90]

Estas son las únicas correcciones que intentó hacer don José María siguiendo los consejos de don Marcelino. Las demás correcciones que sugirió el crítico santanderino no se llevaron a cabo.

El fragmento de "Hamlet" está tomado de las escenas I, II, IV y V del primer acto, y está dedicada la versión a Menéndez y Pelayo. En la carta de enero 11 de 1890, Menéndez y Pelayo aseguró a Roa que "grande honra he recibido con la dedicatoria de las escenas del primer acto de "Hamlet" que Ud tan vigorosamente ha traducido, conservando todo el sabor de la misteriosa y terrible poesía del sublime original. Sólo dos o tres cosas insignificantes he notado, que quizá pueda Ud. retocar cuando reimprima este notable fragmento. *Hay algo suyo* por *A piece of him*, no me gusta, aunque comprendo que la traducción literal, *un pedazo de él*, resulta prosaica en castellano. No encuentro en la traducción el *Thou art a scholar*, que en boca de soldados es muy característico. Pero todo esto son pequeñeces que nada quitan al mérito insigne de este ensayo, uno de los más afortunados que he visto en materia tan difícil!" [91]

Siguió Roa Bárcena con el "hay algo suyo" al que objetaba Menéndez y Pelayo; pero cuando Marcelo dice a Horacio, al aparecerse el espectro del padre de Hamlet:

Thou art a scholar; speak to it, Horatio.

el Marcelo mexicano dice:

Háblale, Horacio,
Ya que estudiante has sido. [92]

Ya en su carta del 20 de abril de 1889, Menéndez y Pelayo había alabado la traducción que había hecho Roa Bárcena del "Mazeppa" de Byron, diciendo que le parecía "un insuperable y bizarrísimo alarde de vencer dificultades métricas, siguiendo paso a paso sin descaecimiento ni fatiga la marcha caprichosa y vagabunda del texto original. Pocas veces se ha visto Byron en castellano tan bien interpretado, y quizá ninguna mejor." [93]

Acertadísimo como casi todos los suyos nos parece el juicio de Menéndez y Pelayo acerca de las traducciones inglesas de Roa Bárcena. Se apega mucho al original, conservando su espíritu sin perder la elegancia que caracteriza casi todas sus traducciones. Muestran estas traducciones de Shakespeare que, a pesar de la controversia o disensión que había existido con motivo del desaire de la antología, Roa Bárcena todavía seguía los consejos de Menéndez y Pelayo en materia literaria aun cuando ya se había atrevido a poner en género de duda su juicio crítico en cuanto a la poesía mexicana.

Roa Bárcena, como crítico, poseía esa facultad de percibir la belleza y la practicaba en sus obras literarias; no le faltaba el estudio constante de la realidad y de los buenos modelos. Tenía buen gusto, gusto clásico pero también ecléctico que le permitía admirar las bellezas que encontraba en el romanticismo. Faltábale, sin embargo, ese calor, esa energía, esa pasión que algunos creen necesarios para que la crítica sea una producción literaria. Nunca pretendió ser crítico Roa; siempre expuso sus opiniones personales pero nunca trató de imponerlas al público, a su poco público. Si se metió a crítico en ocasiones, fué por defender sus principios literarios o religiosos, por tratar de presentar modelos de buen gusto a su generación para hacerla despertar e intentar que los emulase, y para poner más alto

XUM

el nombre de su país que veía menoscabado al desairarse las obras de sus literatos.

No hubo brío, no hubo calor, no hubo pasión, no hubo odio destructor en la crítica de José María Roa Bárcena. Sí hubo raciocinio, templanza, labor constructiva pero con tal elemento de moderación y mesura, aunque concienzudamente estudiado y expuesto, que su crítica "per se" ha pasado inadvertida en muchos casos.

RENATO ROSALDO,
Universidad de Winsconsin,
Madison, Wisconsin, EE. UU.

NOTAS

1 *Colección de leyes, decretos y reglamentos que interinamente forman el sistema político, administrativo y judicial del Imperio*, tomo VIII, México, Imprenta de Andrade y Escalante, 1865-1866, p. 15.

2 *Ibid.*

3 Victoriano Agüeros, *Obras literarias*, I, Artículos sueltos, México, Imp. de V. Agüeros, Editor, 1897. (Biblioteca de Autores Mexicanos, 8), pp. 387-388.

4 Annita Melville Ker, *A survey of Mexican scientific periodicals* to which are appended some notes on Mexican historical periodicals. Publication of the Harvey Bassler Foundation, 1931, p. 10.

5 *Ibid.*

6 *Ibid.*

7 *Memorias de la Academia Mexicana Correspondiente de la Española*, tomo séptimo, México, s. p. i., 1945, p. 377.

8 Ker, *Op. cit.*, p. 12.

9 *Memorias de la Academia Mexicana Correspondiente de la Española*, tomo primero, México, Imprenta de Francisco Díaz de León, 1876, pp. 89-204. La Imprenta de Ignacio Escalante publica también estos *Datos* en forma de libro este mismo año de 1876.

10 *Ibid.*, tomo segundo, 1880, pp. 93-95.

11 *Ibid.*, tomo tercero, 1886, pp. 302-304.

12 *Ibid.*, pp. 407-421.

13 *Ibid.*, tomo cuarto, 1895, pp. 343-344.

14 *Ibid.*, pp. 385-405.

15 *Ibid.*, tomo sexto, 1910, pp. 104-128.

16 *Ibid.*, pp. 131-132.

17 *Ibid.*, pp. 263-287.

18 *Ibid.*, tomo primero, p. 20.

19 *Ibid.*

20 José María Roa Bárcena, *Obras poéticas*, tomo I, edición completa de 200 ejemplares numerados, México, Imprenta de Ignacio Escalante, 1913, pp. 119-120. (Según la señorita Concepción Roa y Villamil, el tomo II no se publicó a pesar de haberse comprado el papel, por la situación azarosa por la cual pasaba el país y por la pérdida de dicho papel.)

21 *Ibid.*, p. 112.

22 *Ibid.*, p. 113.

23 Francisco Pimentel, *Historia crítica de la literatura y de las ciencias en México.* México, Lib. de la Enseñanza, 1885, pp. 696-697.

24 Rafael Angel de la Peña, *Obras.* México, Imp. de V. Agüeros, editor, 1900, p. 410.

25 *Memorias de la Academia Mexicana*, tomo tercero, p. 6.

26 Felipe Teixidor, *Cartas de Joaquín García Icazbalceta.* México, Ediciones Porrúa, 1937, p. 173.

27 *Ibid.*, p. 263.

28 *Memorias de la Academia Mexicana*, tomo cuarto, p. 14.

29 Enrique Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México.* 2ª edición, tomo IV, México, 1895, p. 510.

30 Federico Gamboa, *Mi diario*, la serie, 1, Guadalajara, Imprenta de "La Gaceta de Guadalajara", 1907, p. 263.

31 Roa Bárcena, *Obras poéticas*, I, p. 167.

32 *Ibid.*

33 Marcelino Menéndez y Pelayo, *Antología de poetas hispano-americanos.* Publicada por la Real Academia Española, tomo I. México y América Central. Madrid, Est. Tipogr. "Sucesores de Rivadeneyra", 1893, pp. 385-386.

XUM

34 *El Renacimiento*, 2ª época, tomo III. México, Imp. y Lib. de F. Díaz de León Sucesores, 1894, pp. 358-360.

35 *Memorias de la Academia Mexicana*, tomo cuarto, pp. 385-386.

36 *Ibid.*, p. 388.

37 *Ibid.*

38 *Ibid.*, pp. 389-390.

39 *Ibid.*, p. 391.

40 *Ibid.*, p. 392.

41 *Ibid.*, pp. 392-393.

42 *Ibid.*, p. 393.

43 *Ibid.*, pp. 393-394.

44 *Ibid.*, p. 395.

45 *Ibid.*

46 *Ibid.*, p. 396.

47 *Ibid.*, pp. 397-398.

48 *Ibid.*, p. 403.

49 *Ibid.*

50 Publicada en *Memorias de la Academia Mexicana*, tomo tercero, pp. 407-421 y en Roa Bárcena, *Biografías*, tomo IV de las *Obras*. México, Imp. de V. Agüeros, Editor. (Biblioteca de Autores Mexicanos, 41.)

51 *Memorias de la Academia Mexicana*, tomo cuarto, p. 405.

52 *Antología de poetas mexicanos*. Publicada por la Academia Mexicana correspondiente de la Real Española, (editada por Roa Bárcena y Collado, aunque sus nombres no aparecen en la portada), 2ª edición. México, Oficina Tip. de la Secretaría de Fomento, 1894.

53 *El Renacimiento*. México, Imprenta de F. Díaz de León y S. White, 1869, I, pp. 24-29.

54 *Ultimas poesías líricas*. Apéndice hasta mediados de 1895, edición de 150 ejemplares. México, Imprenta de Ignacio Escalante, pp. 98-99. También en las *Memorias de la Academia Mexicana*, v. nota 16.

55 *Antología de poetas mexicanos*, 2ª edición, pp. V-VI.

56 Juan Valera, *Nuevas cartas americanas*. Madrid, Librería de Fernando Fé, 1890, pp. 81-82.

57 Gabriel Méndez Plancarte, *Horacio en México*, ediciones de la Universidad Nacional, 1937, pp. 112-113.

58 Marcelino Menéndez y Pelayo, *Horacio en España*, tomo I, 2ª edición refundida. Madrid, Imprenta de A. Pérez Dubrull, 1885. (Colección de Escritores Castellanos, 27), pp. 338-339.

59 *La Sociedad*. México, tercera época, tomo IV, núm. 669, abril 22 de 1865, p. 2.

60 Roa Bárcena, *Obras poéticas*, I, p. 136.

61 Gabriel Méndez Plancarte, *Op. cit.*, p. 114.

62 Roa Bárcena, *Ultimas poesías líricas*, 1895, p. 8.

63 Méndez Plancarte, *Op. cit.*, p. 114.

64 Roa Bárcena, *Ultimas poesías líricas*, 1895, pp. 5-6.

65 *Ibid.*, p. 8.

66 *Ibid.*, p. 9.

67 *Ibid.*, p. 30.

68 *Ibid.*

69 *Ibid.*

70 *Ibid.*

71 *Ibid.*, p. 31.

72 Méndez Plancarte, *Op. cit.*, p. 115.

73 Roa Bárcena, *Ultimas poesías líricas*, 1895, p. 9.

74 *Ibid.*, p. 31.

75 *Ibid.*, p. 32.

76 Menéndez y Pelayo, *Horacio en España*, I, p. 339.

77 Méndez Plancarte, *Op. cit.*, p. 316.

78 *Ibid.*, p. 116.

79 *Ibid.*, p. 117.

80 Olavarría y Ferrari, *Op. cit.*, IV, p. 83.

81 *La Sociedad*. Segunda época, tomo III, núm. 505, mayo 22 de 1859, pp. 2-3.

XUM

82 *Revista Nacional de Letras y Ciencias*. México, Imp. de la Secretaría de Fomento, tomo II, 1889, pp. 147-148 (Romeo y Julieta) y pp. 426-442 (Hamlet).

83 *Revista Azul*. El domingo de "El Partido Liberal". México, Tip. de "El Partido Liberal", tomo I, 1894, p. 339 (Romeo y Julieta).

84 Roa Bárcena, *Ultimas poesías líricas*, 1895, pp. 54-56 (Romeo y Julieta), y pp. 56-73 (Hamlet).

85 *Ibid.*, pp. 8-9.

86 *Ibid.*, p. 10.

87 *Ibid.*, p. 54.

88 William Shakespeare, *Complete Works*. New York, Cleveland, World Syndicate Company, Inc., 1927, p. 911.

89 Roa Bárcena, *Ultimas poesías líricas*, 1895, p. 54.

90 *Ibid.*, p. 54.

91 *Ibid.*, p. 8.

92 *Ibid.*, p. 58.

93 *Ibid.*, p. 6. Véase también nuestro artículo sobre "Un traductor mexicano de Byron" que apareció en la *Revista Iberoamericana*, vol. XVII, núm. 34, enero de 1952, pp. 243-252.

Esa Sangre, una novela inédita del Dr. Mariano Azuela*

ENTRE los trabajos inéditos que el doctor Mariano Azuela dejó al morir, se encuentra la novela *Esa Sangre*, continuación o segunda parte de *Mala Yerba*, publicada en 1909. Debido al hecho de que el doctor Azuela no acostumbraba fechar sus trabajos, no tenemos datos precisos de cuándo escribió *Esa Sangre*, pero se supone que fué en 1950 ó 1951.

Mala Yerba fué la tercera novela [1] del ilustre novelista mexicano, con la cual "se le amplió el horizonte a la novela mexicana, añadiéndole de paso, una nueva dimensión: tragicidad." [2] Es "la pintura del estado de cosas que dió motivo a la Revolución..." [3] y en ella encontramos por primera vez en la literatura mexicana, representados de una manera realista, cruda y sin ambages la vida del campo mexicano, los hacendados crueles (la maya yerba), los peones sometidos a la voluntad del amo, sufriendo toda clase de injusticias, todo el horror de la vida en una hacienda durante la "paz" porfiriana.

En una de las conferencias —inéditas todavía— pronunciadas por el doctor Azuela en el Colegio Nacional, en las que pasa revista a su propia obra literaria, al referirse a *Mala Yerba*, dice que el argumento de esta novela se lo proporcionó un expediente de homicidio que cayó en sus manos y que los personajes eran los rancheros que él había conocido en su infancia y durante los años de sus co-

* Quiero expresar mi agradecimiento a la señora Carmen Vda. de Azuela y a sus hijos, el licenciado Salvador Azuela y Enrique Azuela, por su amabilidad en proporcionarme la oportunidad de conocer los trabajos inéditos del doctor Azuela.

XUM

rrerías revolucionarias. La novela que escribe con estos elementos sacados de la vida misma, es una novela realista, violenta, denunciadora de las injusticias sociales del ambiente rural mexicano.

En la conferencia arriba mencionada encontramos este párrafo en que dice que decidió pintar a los "hombre malos" porque para él:

> El hombre exclusivamente bueno o exclusivamente malo sólo existe en las novelas. Hasta en aquellos ejemplares más odiosos y repugnantes, cuando me lo propuse, encontré chispazos de bondad. Debo agregar, en descargo del pecado de defender a esta gente, que los hombres respetables raras veces me han convencido, que pienso que tiene más mérito un solo razgo de generosidad o bondad en un bandolero que la santa y angelical pasividad de ciertas gentes pusilánimes, incapaces de hacerle mal a nadie, pero bien tampoco. [4]

Parece que este tipo de hombre tenía fascinación para Azuela, porque de todos los personajes tratados en sus novelas escoge a Julián Andrade para ser el protagonista de una novela que escribe ya en el ocaso de su vida.

Pero, si *Mala Yerba* fué escrita para pintar al "hombre malo" en el apogeo de su vida, cuando todos se doblegaban a su voluntad, cuando era el señor de horca y cuchillo en su hacienda, cuando era temido por todos y cuando alcanzaba todo lo que se proponía, *Esa Sangre* es el estudio de la desintegración, decadencia y, finalmente, la muerte de este hombre.

En el último capítulo de *Mala Yerba* leemos:

> ... estaban dando ... las ocho cuando oyeron un grito muy agudo, como de mujer; que entonces él (el zapatero) y sus oficiales se levantaron y corrieron a asomarse por la hendidura de la puerta; que como el farol estaba muy cerca pudieron distinguir a un ranchero de camisa de manta y sombrero de soyate, montado en un caballo rosillo y teniendo de la brida a otro caballo prieto muy grande que parecía fino; que a los pocos instantes salió de la casa de enfrente un charro flaco, alto, vestido de gamuza, sombrero galoneado, el que brincó sobre el caballo prieto, echando a correr luego a todo galope ... [5]

Así escapaba Julián Andrade después de matar a Marcela, y el juez corrompido y acomodaticio se alegraba de que el culpable hubiera

escapado porque sabía que era mejor así que tener que hacer justicia contra un Andrade.

Al comenzar *Esa Sangre* han pasado muchos años desde aquella noche memorable. La Revolución había triunfado, Cárdenas hizo la repartición de las haciendas, los antiguos hacendados, los charros vagos y pendencieros, han tenido que buscarse el sustento en el comercio, los que eran peones son ahora los representantes del gobierno. Pomposo Fuentes, el peón de la hacienda de los Andrade, es el que la maneja ahora. Gertrudis, sobrino del amante de Marcela en *Mala Yerba*, es ahora el jefe del pueblo de San Francisquito. Y San Francisquito mismo, el pueblo soñoliento y tranquilo, animado solamente en los días de fiestas y carreras, es ahora toda una ciudad con sus hoteles, gasolineras y cafés. La carretera trajo la "civilización".

A este ambiente cambiado vuelve Julián Andrade. Mediante la técnica de "flash-backs" el lector se entera de que peleó en las filas de Pancho Villa, que estuvo en la Argentina donde cometió un asesinato, que se escapó de la cárcel, que estuvo andando de un lugar a otro, siempre en la miseria, hasta que por fin, llega a México. Ya no es el Julián Andrade de antaño... Está viejo, desdentado, harapiento y enfermo, pero lleno de ilusiones, piensa recobrar su hacienda, su antiguo poderío, hacer sonar su nombre otra vez.

Desde que llega empiezan sus desengaños. Ya nadie se acuerda de él... Su hermana Refugio está convertida en vendedora de gallinas y apenas tiene para vivir. "Mi Pablón" el primo de Julián, a quien en *Mala Yerba* conocimos como un hacendado vago, está ahora en la capital vendiendo las gallinas que le manda Refugio. Muchos de los contemporáneos de Julián están en el cementerio, y los que todavía viven, ni se acuerdan de él. Se ve pobre, sin amigos, un extraño. Sus esfuerzos para recobrar la hacienda se frustran porque el sistema empleado en los casos de reclamación, según lo expresa uno de los "beneficiados de la Revolución" es:

> Hemos dejado el campo libre de la mala yerba. Nada nos queda ya por repartir. Cuando el gobierno del Centro nos manda con sus papeles a cualquier reaccionario que reclama sus propiedades, no más le *damos agua*. Así los hemos ido asilenciando. [6]

XUM

El doctor Azuela sigue paso a paso la lucha interior de su héroe, sus momentos de decaimiento, sus propósitos de no beber, de no buscar pendencias, pero la sangre —y de ahí el título de la novela— puede más. "¿Y así quiere Refugito que me convierta en hombre bueno? Entonces que me pongan el aparejo y me monten. Un burro no repara...", exclama en un momento de desesperación. Unos cuantos tequilas y unos pesos en el bolsillo —obtenidos no muy honradamente— lo vuelven fanfarrón, agresivo y pendenciero: "Pero espérenme tantico: luego que tenga dinero, amigos, consideración y demás... les enseñaré a todos estos desgraciados por qué me apellido Andrade." Pero este momento no llega nunca. Julián se desespera al verse objeto de burlas, bromas pesadas, insultos y engaños. Sufre al ver frustradas todas sus ilusiones y esperanzas mantenidas durante tantos años, y una noche, armado de pistola, sale a "pagárselas" y cae acribillado por las balas de su adversario. El "hombre malo" muere como había vivido: borracho, en una riña, con el revólver en la mano.

Es magistral el estudio psicológico de su héroe que nos dejó el doctor Azuela. Es tan conmovedora la lucha que Julián Andrade sostiene consigo mismo, con sus inclinaciones, con su carácter violento y con el ambiente cambiado, que a pesar del odio que el lector sentía hacia él en la otra novela, en ésta le tiene lástima y hasta simpatía, porque lo que tenemos en frente es una piltrafa humana, un ser derrotado, un hombre que ha perdido la juventud, la vida que él conocía y, por último, todas sus ilusiones y esperanzas.

Hemos dicho que el interés que tenía el doctor Azuela en el "hombre malo" tal vez lo haya motivado a escribir la segunda parte de *Mala Yerba*, pero nos inclinamos a creer que hay otra razón, y es que tomando los personajes ya conocidos en otro ambiente —el prerrevolucionario— él pudo presentar mejor el México de hoy, la transformación que ha sufrido el país a través de los años y el proceso de adaptación de las distintas clases sociales frente a los cambios en la política y la economía del país.

A diferencia de *Mala Yerba*, *Esa Sangre* no es una novela rural. Con la excepción de las dos visitas que Julián Andrade hace a su antigua hacienda, la acción se desarrolla en el pueblo de San Franciscquito y en la capital de México. El doctor Azuela sigue la pauta de las novelas de su última época —la costumbrista— pero prodiga

mucho más los detalles en las descripciones de personajes, trajes, calles e interiores de las casas. Es muy probable que este detallismo descriptivo se deba al deseo de hacer más patente el cambio que se había operado en México al correr de los años.

En esta novela el doctor Azuela no es moralizador ni satírico. Narra los hechos sin amargura, los presenta tales como son y deja al lector que saque sus propias conclusiones. Su tesis parece ser que a pesar de los cambios en la política y la economía del país, los procedimientos son muy parecidos a los antiguos. La corrupción no ha desaparecido. Los que "supieron subir" con la Revolución triunfante, no son mucho mejores que los antiguos hacendados. He aquí un párrafo significativo:

> Beneficiados por la revolución. Casi una docena de críos prietos, chorreados y mocosos, con buenos vestidos de casimir o de seda y calzado superior... Tenía un pedazo de tierra, pero la trabajaba con peones, porque le tenía más cuenta cubrirle la espalda de su general don Esteban Capetillo.

Esa Sangre no es la mejor novela del doctor Azuela —el manuscrito aparece sin correcciones y contiene algunas repeticiones y fallas que sin duda hubieran sido eliminadas de haberlo revisado el autor— sin embargo su publicación no debe demorarse demasiado. Además del interés que tiene por ser la segunda parte de *Mala Yerba*, es muy importante para el estudio de la obra completa del ilustre novelista mexicano, ya que en ella se revelan las ideas y puntos de vista de la última etapa de su vida.

MARY NEMTZOW.

NOTAS

1 La primera: *María Luisa* (1907), la segunda: *Los fracasados* (1908).

2 Manuel Pedro González, *Trayectoria de la novela en México.* (México: Ediciones Botas, 1951), p. 133.

3 J. M. González de Mendoza, Prólogo a *Mala Yerba.* (México: Ediciones Botas, 1945), p. 12.

XUM

4 Mariano Azuela, Conferencia sobre *Mala Yerba* (inédita).

5 *Ibid.*, *Mala Yerba.* (México: Ediciones Botas, 1945), p. 260.

6 *Ibid.*, *Esa Sangre* (manuscrito inédito). Las tres citas que siguen son del mismo manuscrito.

Manuel Gálvez y Eduardo Mallea

El hecho de unir a Gálvez y Mallea en un mismo título es sin duda fácil de justificar, siempre que nos atengamos a razones inmediatas; pero quizá las haya más encubiertas y que requieran mayor detención.

Los vínculos más cercanos entre estos dos escritores son, por supuesto, los de patria y de profesión, siendo ambos novelistas ante todo argentinos; pero han sido además, y cada uno en su época, pilotos de derroteros literarios, y por lo tanto son merecedores de un estudio más amplio que si hubiesen sido simples pasajeros. Precisamente por este hecho —el de compendiar determinadas etapas del arte de novelar— es lícito pretender llegar a conclusiones generales. Es de esperar que en la unisonancia, contrapunto o disonancia de estas voces ejemplares se pueda percibir un ritmo del pensamiento argentino en el pasado medio siglo.

Nos podríamos fijar desde luego en el trecho que va de Gálvez a Mallea: ¡tantas y tan accidentadas leguas que por poco se desanima todo intento de comparación! Una distancia de treinta y un años, pues nació Gálvez en 1882 y Mallea en 1903, es en cualquier época imponente; pero es claro que con la actual aceleración de los cambios culturales se vuelve casi definitivo. Hoy las generaciones pronto se miran como extranjeras. Gálvez imperó desde el 10 hasta mediados del 20 del presente siglo, tiempos de enorme prosperidad para la economía argentina, ya entrada en adolescencia Buenos Aires con sus dominios; tiempos en que el agregarse de gente y cosas a la nación hizo del realismo literario un concepto no solamente aceptable sino en efecto inevitable. Mallea, en cambio, extiende su hegemonía sobre los años 30 a 40, tiempos de crisis y aflicción, a partir de la tremenda depresión mundial y finalizando con la última guerra y

XUM

su secuela de horrores; tiempos en que, sobra decirlo, un profundo sentimiento de desmayo espiritual impele al pensamiento humano desde el mundo interior hasta su universo interior.

Algunos de los temas tratados por estos autores son también bastante disímiles. Gálvez busca materias sociológicas en que sobresalga la necesidad de reformas directas y prácticas, como por ejemplo en *Nacha Régules, Historia de arrabal* y *La pampa y su pasión.* Ni temas ni actitud son compartidos por Mallea, pues él no es un reformador de esta especie. Tampoco le atraen los encantos del asunto histórico, que cada vez más reclama la atención a Gálvez. De ahí que la escena pintada por Mallea sea de extensión más limitada, aunque de perspectiva más profunda. A Gálvez le falta capacidad para entrar en terrenos donde Mallea se siente más a sus anchas, es decir: en la revelación larga y pausada del espíritu humano, donde el cuerpo se circunscribe a una zona de acción bastante chica. Nótese, sin embargo, una excepción en el repertorio de Gálvez: *Miércoles Santo*, novela descollante entre las suyas por su notable intensidad psicológica. Frente a la postura sumamente *razonable* que caracteriza a Gálvez, la sensibilidad de Mallea para lo misterioso le conduce hasta situaciones donde la responsabilidad de los actos recae sobre el individuo y no sobre la sociedad que aparentemente le sostiene.

Ya sea la causa interna o externa, las configuraciones de la conducta humana pueden someterse por igual a la observación; y la honradez de estos dos autores los guía hasta la misma fuente: la vida en Argentina. Como son, además, habitantes de Buenos Aires desde hace muchos años, la ciudad porteña es su mirador y su escala de valores. Dan fe y testimonio de las costumbres en todo el ámbito burgués, corazón del país; y mientras con la mirada absorben este panorama se preocupan, con dolor, por la salud espiritual de su patria. En este sentido son admirablemente patrióticos, tienen valor para echar su suerte con la Argentina, de buena gana, y lo que es más, sin incurrir en xenofobia sino de cuando en cuando.

Para poner de manifiesto los rasgos de su parentesco literario, nada mejor que fijarnos en cuántas veces han utilizado el mismo diseño básico para elaborar su composición. Estas figuras, paralelas o entretejidas, me parece que no son fortuitas sino facetas de una tradición nacional a través de su literatura.

Una de estas figuras es el *journal intime*. En 1910 Gálvez publicó *El diario de Gabriel Quiroga*. Bajo la influencia parcial de Amiel, con muchos recuerdos de Stendahl, Gálvez presenta la supuesta autobiografía episódica de un joven argentino, quien desde diversos sitios del país escribe sus crónicas al azar sobre esto y lo otro. Es una perceptividad que cavila en Dios, el hombre y cuanto existe de intermediario. He aquí el peregrino que toma a la Argentina entre manos, la inspecciona a la vez con complacencia y pena; que aprende así la geografía de su propio espíritu. Pasemos ahora a la *Historia de una pasión argentina*, ese libro extraordinario de Mallea: mucho más extenso, enormemente más complejo, pero asentado sobre los mismos cimientos. Aquí de nuevo se ve el narrador que habla en primera persona; de nuevo andante, de nuevo analizando, al escudriñar a su patria con pupila ansiosa, midiéndola con su propia alma. Ni uno ni otro de estos libros pueden considerarse pura ficción ni pura autobiografía sino un género híbrido, pues son obras de juventud en plena rebelión contra cohibiciones formales, que precisan dilatarse antes que puedan reducirse esquemáticamente después. Por eso no extraña que de la madeja enmarañada cada autor entresaque el hilo de obras posteriores: Gálvez, cuando menos, *La maestra normal* y *El mal metafísico*, y Mallea, *La habia de silencio*.

En esto aparece la segunda repetición de figuras: *El mal metafísico* (1916) y *La bahía de silencio*, posterior en veinticinco años; dos composiciones mayores en las cuales vierte el autor sus sentimientos más vivos, están planeadas de conformidad con un concepto que, parafraseando a Joyce, podríase llamar "la derrota del joven artista". Carlos Riga, el poeta de alma tierna a quien aplasta la sociedad al procurar crear la belleza desinteresada, es un precursor de Martín Tregua, el novelista cuyo mensaje de fortaleza anímica se rechaza igualmente. Ciertos pasajes de la novela anterior vuelven a aparecer substancialmente en la posterior: la casa de huéspedes con sus moradores abigarrados, las clases universitarias, los cenáculos donde se discute arte y vida, la fundación de la revista literaria, su derrumbe, la obra personal de inspiración febril, su publicación, la vuelta apenada a las librerías donde está de venta, y la postrera comprensión de la derrota. Y en cada libro suena sostenida, como nota de órgano, un amor imposible e idealizado que vibra por de-

XUM

bajo de todo cambio en la condición del protagonista: Riga que sueña con su Lita; Tregua cuya fantasía vuela tras de su misteriosa "usted".

El tercer entrelazamiento de figuras pone al revés el orden de prioridad. Hasta aquí Gálvez ocupa la escena primero; mas cuando se trata del tema de soledad, se truecan los papeles. La colección de cuentos que Mallea publicó en 1936 bajo el título de *La ciudad junto al río inmóvil* —comprende narraciones aparecidas en periódicos desde 1931—, significó no sólo una nueva técnica para su autor sino además un nuevo tema para la ficción argentina. A través de su introspección y sus lecturas casi ilimitadas, Mallea había alcanzado a comprender la acongojada soledad del hombre en un universo frío e indiferente; y los cuentos ilustran esta creencia, bastante próxima a la filosofía existencialista. Hombres y mujeres, solteros o casados, sienten la garra impía de la soledad y con sus heridas van a perderse en la lejanía. Entonces Gálvez, en forma que sugiere la posibilidad de que se apresuraba a aprovechar un nuevo hallazgo —aunque es cierto que lo había rozado ya en *El mal metafísico*—, saca a luz *Hombres en soledad* (1938) donde alrededor del título agrupa varios casos vitales con el propósito evidente de recorrer la gama. Aislados uno de otro, esta gente vaga por delante del lector, cruza y desaparece. Es notable que aquí, entre otras fallas de Gálvez, se halle la de no fundir las partes en una totalidad coherente, de modo que el efecto es el de varias biografías mal articuladas, por lo que la estructura se asemeja a la del libro malleano.

Así en tres de los ejemplos más destacados los procedimientos de Gálvez y de Mallea parecen converger; pero quedan por valorizarse sus ideologías, de suma importancia en autores tan intelectuales. Siempre limitándonos a muestras lo más selectas, podríamos tomar en cuenta la ciudad como fuerza generatriz. Resalta desde luego una similitud: los dos escritores compenetrados de Buenos Aires, lo usan como premisa mayor. Entre los límites de sus mejores novelas, Gálvez llega a La Rioja y Córdoba, y Mallea no deja de visitar Bahía Blanca, pero los novelistas se comparan mejor en sus relaciones con la gran urbe porteña. Reaccionan con admiración recelosa y atracción inquieta. Con familiaridad casi cariñosa van marcando los nombres de calles, edificios, parques y vías de agua; prospera su imaginación contemplando la fisonomía colosal. Mas

en cambio no quieren admitir que Buenos Aires les inspire verdadero amor. "¡Ah, Buenos Aires!" —piensa un protagonista de Gálvez—, "¡Era la sirena espléndida y terrible! Ella sacaba de sus hogares provincianos a innumerables buenos muchachos, los atraía con su canción fascinadora, les poblaba la cabeza de ilusiones, los dejaba luego, enterrados en una triste oficina para siempre, sin más esperanza que la jubilación, sin otra gloria que un irrisorio sueldo".[1] Y exclama Mallea: "¡Ah, ciudad, ciudad, enorme ciudad opulenta, ciudad sin belleza, páramo, valle de piedra gris: tus tres millones de almas padecen tantas hambres profundas "[2] Y compara a Buenos Aires con una mujer que se entrega a cuantos halagan su capricho, pero que hacia los demás guarda una soberbia helada. Gálvez recibe prestado de Verhaeren el epíteto "ciudad tentacular".

Buenos Aires se muestra hosca a todos en cierto grado; mas para tres clases de personas se vuelve feroz: el inmigrante, el provinciano y el intelectual, siendo éstos quienes osan ponerla a prueba. Con agudeza Mallea entiende la desdicha del primer grupo, por casos como el de Jacobo Uber y el del viejo Ricarte, y revela admirable simpatía por sus problemas de adaptación, aun cuando pudo ceder al chauvinismo, por ser de una familia argentinísima, entroncada con la de Sarmiento. Gálvez, en cambio, se ha permitido un acento petulante al calificar a los inmigrantes de intrusos y propagadores de un cosmopolitismo perjudicial, y su recelo se extiende, por desgracia, a lo racial. En cuanto a los demás grupos rechazados por Buenos Aires, él y Mallea concuerdan más o menos: y tanto más cuando se trata de personas que son al mismo tiempo intelectuales y provincianos, pues los dos novelistas combinan estas cualidades y por lo visto han sufrido en su carne el desprecio metropolitano. No nacieron en Buenos Aires ni se formaron allí. Gálvez salió de Paraná a Santa Fe y por fin a la gran ciudad, antes de cumplir veinte años de edad, y Mallea se marchó de Bahía Blanca a los doce. A pesar de establecerse en la metrópoli, realizar su carrera en ella y tener su espíritu imbuído de su atmósfera, no quieren olvidar lo que significa ser forastero en una zona cultural tan densa.

El tema de aislamiento espiritual entonces llega a ser un componente en ambas ideologías. La interpretación del tema, sin embargo, revela divergencias. Para Mallea se trata nada menos que de una participación total, porque cree que la soledad no es accidente

XUM

sino esencia. El hombre es el *no deseado*. Para él la existencia es una sorpresa constante y triste; sus relaciones con los demás dejan de apaciguar sus íntimas necesidades, pues aunque anhela fundirse con otros seres por medio del amor, no es capaz de amar, y para colmo se cree culpable de algo que es el fuego fatuo de su intelección. Acaba por convencerse de que su culpa consiste simplemente en vivir. No es así Gálvez. Donde se ocupa plenamente del asunto es en *Hombres en soledad*, y aquí lo analiza sensata y serenamente, reduciéndolo todo a un "mal", es decir, un desarreglo de lo normal y siempre por causas accidentales. En esta novela un intelectual se ve desterrado por soberbio e incomprendido; una esposa, por ser culta con un marido lerdo; otra, por ser espiritual pero obligada a tratar a hedonistas. Todos aprietan su tristeza al corazón desbordante; son más solitarios por las tardes del domingo; y así por el estilo. La soledad, en fin, es sinónimo de fastidio, melancolía, humillación y puritanismo. En *El mal metafísico* el poeta está sencillamente enfermo, incurablemente, por supuesto, acaso psicosomáticamente, pero de todos modos abierto a la diagnosis.

En cuanto a una causa contribuyente al dolor general —como el materialismo— el acuerdo de nuestros autores es un dúo apasionado. Página tras página, suceso tras suceso, tocan a rebato. Los argentinos se destruyen por su apego a los valores materiales, ya sean dinero, ropa, casas, poder político o sexualidad. Para Mallea el peor enemigo del alma es la carne, y los hombres nobles y castos de Gálvez sacuden el cautiverio de la voluptuosidad para escuchar el cántico espiritual. Y los dos evocan a *Celui-qui-ne-comprend-pas*: en Gálvez, con el disfraz de "unitario"; en Mallea, con el anatema de "visible". El estrago del país es fatal mientras los ciudadanos sigan atesorando locamente las vanidades de este mundo.

De tal modo acosado por sus aflicciones, los personajes de Gálvez y Mallea se encaminan a tientas hacia una solución. Las respuestas que se formulan son claves lúcidas a la *Weltanschauung* de cada autor. Juntos rehusan la solución de Europa, a despecho de ser atrayente. La emigración, dice Gálvez, sirve tal vez en casos individuales; pero es difícil que convenga a toda una nación. Tanto él como Mallea aceptan la idea de que lo valedero para Europa puede no valer para la Argentina; y por dar relieve a esta posibilidad, crean personajes que después de hacer la travesía atlántica vuelven com-

pungidos, con el mensaje de que la Argentina tiene que llevar a cuestas el peso de sus propios cuidados.

Luego se distancian Mallea y Gálvez. Este, con sus convicciones pragmáticas, aboga por medios concretos: mejorías sociales, prestigio para la intelectualidad, ortodoxia religiosa y disciplina. Y lástima que a veces su apoyo de estos valores le haya conducido al borde del fascismo. Mallea, por su parte, no logra hallar una solución tan a flor de piel. Compasión, eso sí; pero sabe que "nadie influye en nadie". ¿Humildad, sinceridad, autenticidad? Sabe distinguir que tales abstracciones no aplacarán jamás el tormento personal. En un intervalo de su desarrollo mantenía que el "silencio", o paciente aceptación de la derrota secular, era la única solución fuera de la locura o el suicidio. Mas recientemente se inclina a pensar que el individuo puede retirarse a una "torre", donde ajeno voluntariamente del mundanal ruido puede mantenerse alerta y en contacto con lo de afuera.

Todo esto nos lleva al punto donde Gálvez y Mallea están más desavenidos, y es la conexión del novelista con sus novelas. Ha mantenido Gálvez desde un principio que autor y ficción deben guardarse bien separados. Observó una vez: "El novelista ha de ver las cosas desde arriba, en su conjunto y en sus detalles. Ha de percibir los acontecimientos desarrollándose, el hilo que los une, la manera cómo unos y otros se encadenan y se mezclan ... Ha de ser un poco filósofo y, puesto que está por encima de todas las cosas, estudiarlas con amor pero sin tomar partido por ninguna de ellas".[3] Esta es la razón de por qué Gálvez parece tan deleznable al estudioso que prefiera que un autor se declare rotundamente en pro o en contra. El temple de Mallea es otro. Se da el nombre de *agonista*, el que entra a bregar, que sufre a medida que sus personajes, que está totalmente *engagé*, que *es* su novela. Mientras que Gálvez, por una parte, guarda sus opiniones directas casi siempre para ensayos, Mallea con frecuencia mezcla el ensayo, la autobiografía y la ficción, de modo que muchos de sus escritos, como *Nocturno europeo* y *Meditación en la costa*, son imposibles de encasillar; ni querría Mallea que se encasillen. En un escritor se halla un realismo objetivo a base del determinismo; en el otro, un fenómeno más nuevo, el lirismo de lo inconsciente, surgiendo de la búsqueda a veces irracional de la existencia legítima.

XUM

A pesar de que están tan alejados estos autores en ciertos sentidos, hablan con acentos de curiosa semejanza, pues son los acentos de la Argentina. Su esfera es bastante restringida, y dentro de ella como moralistas se dedican al escrutinio del alma argentina. Puede que el mundo se canse del moralista; máxime si como estos dos su vis cómica da poco de sí. En todo caso, no sería aventurado decir que Gálvez ya no se comunica efectivamente con la Argentina joven y artista, y en años recientes Mallea ha encontrado alguna resistencia aun en su propio círculo literario. Es posible que la palabra pase a escritores más donairosos e imaginativos; mas sería de lamentar que se tuvieran en menos las innegables aportaciones de estas dos mentes serias.

ARNOLD CHAPMAN,
University of California, Berkeley.

NOTAS

1 *El mal metafísico.* Buenos Aires, 1922, p. 13.

2 *Historia de una pasión argentina.* Buenos Aires, 1944, p. 50.

3 Prólogo a *Un perdido* de Eduardo Barrios. Buenos Aires, 1921, pp. 3-4.

Una desconocida comedia mexicana del siglo XVII

La historia del teatro colonial se ha enriquecido considerablemente en estos últimos años. Estudiosos de varios países han sacado a luz muy variadas noticias sobre representaciones, autores e intérpretes, y han dado a la imprenta ediciones de obras raras, de manuscritos sólo conocidos del especialista y, en algunos casos, de obras totalmente desconocidas. Muy pocas veces, empero, se ha tenido la fortuna de exhumar una comedia que, a más de completamente ignorada, sea de la antigüedad y del valor literario de la que a continuación daremos a conocer.

Es autor de dicha comedia el padre Matías de Bocanegra (1612-1668), uno de los excepcionales imitadores de Góngora cuya fama no ha sufrido empaño con las vicisitudes del tiempo. No obstante su reputación como uno de los mejores poetas americanos de su época, casi todo cuanto de su vida se sabe es lo que consignó Beristáin en la monumental *Biblioteca hispano americana setentrional*; es decir, que

> nació en la Puebla de los Angeles a principios del siglo XVII, y fué uno de los jesuítas de la provincia de México de más vivo ingenio, y de más instrucción en las letras humanas y en las ciencias sagradas y muy estimado de los virreyes y obispos de la Nueva España. [1]

A esos datos sólo se han logrado añadir las fechas de su nacimiento y muerte (1612-1675) y el año en que entró de religioso (1628), [2] así como alguno que otro pormenor sobre sus actividades eclesiásticas como, por ejemplo, su participación en el notorio proceso que la Inquisición siguió a Guillén de Lampart. [3]

XUM

Su obra es mejor conocida. Hay noticias de que publicó los siguientes trabajos: *Viaje por tierra y mar del... Marqués de Villena* (1640), *Teatro jerárquico de la luz... que la ciudad de México erigió... al Conde de Salvatierra* (1642), *Sermón a la solemne colocación de la Santa Cruz de piedra... [en la] Iglesia Catedral* (1648), *Sermón de la publicación de la Bula de la Santa Cruzada* (1649), *Relación del Auto general de la fe celebrado... en la muy noble y muy leal ciudad de México... 16 de abril de 1649*, y algunos dictámenes, elogios, aprobaciones y censuras.[4] Los trabajos citados, de escaso interés para el lector moderno, no le darían en la historia de nuestras letras otro sitio que el correspondiente a un obscuro escritor colonial. La obra que le valió inmediata nombradía y que, manteniéndola a través del tiempo, le ha salvado del olvido, es su *Canción a la vista de un desengaño.*

Conviene que puntualicemos la fortuna de esta composición. En los siglos XVII y XVIII circuló en numerosas reimpresiones y fué, además, imitadísima. La más antigua de las imitaciones conocidas es la que hizo en 1652 Bartolomé Fernández Talón. Y a fines del siglo XVIII la emularon, entre otros, el padre Juan de Arriola, Francisco José de Soria, José Manuel Colón Machado, Tomás Cayetano Ochoa y Manuel Valdés, impresor este último de la *Gaceta de México* de 1784 hasta 1807. Estas imitaciones tuvieron, igual que el original, gran difusión, imprimiéndose algunas de ellas varias veces.[5] En los siglos XIX y XX tampoco le ha faltado admiradores. Al contrario, a más de considerarse, por su alto valor antológico, una de las cien mejores poesías líricas mexicanas,[6] ha merecido constantes elogios de la crítica más seria. Así, Pimentel, en 1885, señala su "carácter moral y filosófico..., imágenes graciosas... toques atrevidos... y sentimientos bien expresados."[7] Menéndez y Pelayo, en 1911, la consigna como "obra no despreciable, así por la fluidez de los versos como por la delicadeza del sentido místico."[8] Julio Jiménez Rueda alaba su "noble lirismo y... suave inspiración"[9] y Carlos González Peña, tal vez bordeando ya lo hiperbólico, estima que dicha canción "está muy por encima de cuanto se escribió en su tiempo".[10]

Si la labor en prosa y la obra lírica de Bocanegra son conocidas, su teatro ha estado cubierto por un manto que en vano se ha tratado de rasgar. No hay de él la menor noticia en las bibliografías de

Beristáin y de Medina, ni en la de adiciones a esta última de González de Cossío,[11] ni tampoco en las citadas obras de Pimentel, Menéndez y Pelayo, Jiménez Rueda y González Peña. Es, ya en 1933, cuando Francisco Monterde, en su admirable *Bibliografía del teatro en México*, consigna que el licenciado Francisco Pérez Salazar decía poseer una comedia inédita de Bocanegra.[12] Pero siete años después, en una nota en la *Revista de literatura mexicana*, que dirigía Antonio Castro Leal, se ofrece resarcir al que devolviera el manuscrito "de la comedia en verso de Matías Bocanegra", ya que el manuscrito de Pérez Salazar se había extraviado entre los papeles dejados por Nicolás Rangel, a quien su dueño se lo había prestado.[13] La comedia pasaba, pues, del estado de aserción no comprobada al de documento perdido.

Por otra parte, hacia 1949 halló Jiménez Rueda, entre algunos papeles sin encuadernar conservados en el Archivo General de la Nación, el manuscrito de una pieza a la que faltan las primeras páginas y que, por sus versos finales, se deduce se tituló *Sufrir para merecer*. La circunstancia de que entre aquellos papeles se encontraran versiones de la *Canción a la vista de un desengaño* llevó a pensar al ilustre investigador que dichos papeles probablemente pertenecieran a Bocanegra, y de ahí la posibilidad de atribuir dicha pieza a nuestro autor.[14] Ahora bien, los que conocen con cuanta frecuencia el hallarse copia de una obra entre los manuscritos de un autor ha llevado a erróneas atribuciones,[15] aprobarán el buen juicio demostrado por Jiménez Rueda al no hacer una atribución categórica, muy especialmente en un caso en que, como éste, la base para la adjudicación es haberse hallado junto a la pieza una versión de obra tan copiada y tan imitada como la *Canción a la vista de un desengaño*. Además, la lectura de *Sufrir para merecer* deja la fuerte impresión de que es obra posterior al siglo XVII. Y si se la compara con lo que aquí se ha de citar de la comedia aparecida bajo el nombre de Bocanegra, se llegará al convencimiento de que difícilmente pudo ser autor de aquélla el sabio jesuíta mexicano.[16]

Es, pues, la ignorada pieza que ahora damos a conocer la única que hasta el presente se ha hallado de Bocanegra. Se titula *Comedia de San Francisco de Borja* y fué impresa en México, bajo el nombre de su autor, en 1641. Su existencia, empero, ha pasado inadvertida debido a un singular problema bibliográfico. Ya hemos

XUM

indicado que en 1640 publicó Bocanegra una obra cuyo título completo es el siguiente:

> *Viaje de tierra, y mar, feliz por mar, y tierra, qve hizo el Excellentissimo señor Marques de Villena mi señor, yendo por Virrey, y Capitan General de la Nueva España en la flota que embió su Magestad este año de mil y seiscientos y quarenta, siendo General della Roque Centeno, y Ordoñez: su almirante Iuan de Campos. Dirigido a don Ioseph Lopez Pacheco, Conde de Santistevan de Gormaz mi señor. Con licencia del Excellentissimo Señor Virrey desta Nueva España. Impresso en Mexico: En la Imprenta de Iuan Ruyz. Año de 1640.* [17]

Pero lo que escapó a las diligentes búsquedas de Medina y otros bibliógrafos fué que se hizo una nueva edición de dicha obra al año siguiente, y que ésta difiere considerablemente de la primera. El título de esta otra edición es como sigue:

> *Viage por tierra, y mar del excellentissimo señor don Diego Lopez Pacheco i Bobadilla, Marques de Villena, i Moia, y Duque de Escalona, &c. Aplavsos, y festejos a sv venida por Virrei desta Nueva España. Al excellentissimo señor don Gaspar de Guzman, Conde Duque de Olivares, Duque de San Lucar la Maior, &c. Dedicado por el Collegio Mexicano de la Compañía de Iesvs.*

La portada carece de pie de imprenta. Pero aparecen consignados el nombre del impresor y la fecha de publicación en el colofón. Dice el colofón:

> *En México, en la Imprenta de Francisco Robledo, impressor del Secreto Officio: Por Iuan Fernández de Escobar. Año de 1641.*

De esta edición, que consta de 90 hojas numeradas, ocupa la comedia el espacio comprendido de la hoja 53, recto, a la 83 verso. Continúa en la 84 una descripción de la representación y las coplas del tocotín que se cantaron como fin de fiesta. Y se encabeza dicha comedia, en la 53, de manera que no queda el más ligero asomo de duda de la paternidad de la obra. Dice textualmente:

> *Comedia de San Francisco de Borja a la feliz venida del excellentissimo señor Marqués de Villena, Virrei desta Nueua España. Compuesta por el padre Mathías de Bocanegra, de la Compañía de Iesvs.*

Resuelto el problema bibliográfico, pasemos a considerar la comedia misma, y empecemos puntualizando su propósito y contenido. Se trata de una comedia hagiográfica que representaron los alumnos del Colegio de San Pedro y San Pablo, en ocasión de la visita del referido virrey al plantel de la compañía. Sabido, además, que San Francisco de Borja (1510-1572), tercer general de la orden ignaciana, fué, antes de abrazar el estado religioso, Duque de Gandía, grande de España y Virrey de Cataluña, se verá cuán apropiados resultan los versos del romance con que, al terminar la pieza, se resume y dedica el festejo:

Compañía. . . . . . .

Si el Duque de Gandía,
huyendo de los faustos
del mundo, le ha acogido
debajo de mi manto,
su lustre se ennoblece,
y con él me honro tanto,
que son mis pequeñeces,
con él, blasones sacros.
Si desde España Borja
a México ha enviado
mis hijos, a él le debe
la gloria de gozarlos.
Y porque a Borja estimo
con tan estrechos lazos
de amor, su conversión
a un príncipe consagro,
que en México ha querido
dar honra a mis teatros.
A un duque le dedico
de un duque los extraños
prodigios, que en España
viven tan admirados.
Con un grande he querido,
hoy, grande, celebraros,
y que un virrey a otro
ofrezca mis aplausos.
Si en este reino todos
su amor os han mostrado,
mi amor os muestro yo
con cuanto soy y valgo.
Séais tan bienvenido
cual fuisteis deseado,

XUM

por sol que al Nuevo Mundo
difunde nuevos rayos.
Recibid mis deseos,
las faltas perdonando,
y aquí dan fin de Borja
los nobles desengaños.

Cumplimentar al Virrey es, pues, el propósito inmediato de la comedia. Y evocar los nobles desengaños de Borja, ante la inexorable visita de la muerte, su tema central. Es el mismo tema, por tanto, que ocasiona las meditaciones del religioso en la *Canción a la vista de un desengaño.* [18]

La estructura de la pieza sigue el patrón, establecido por Lope y sus continuadores, de combinar en las comedias de santos elementos históricos con lances imaginados. En esta comedia tenemos, pues, una serie de episodios de indudable historicidad, interrumpidos por los inventados avances amorosos de dos damas, Belisa y Flora, enamoradas ambas del apuesto Duque, y burladas por las tretas del gracioso, Sansón. Que Belisa represente la Hermosura, Flora la Vanidad, y que aparezca momentáneamente la Virtud, para anunciarles que no tendrán éxito, son sólo un ligero velo alegórico que no impide que las dos damas sean muy de carne y hueso, y que una de ellas, en su deseo de acercarse al Duque, llegue a disfrazarse de paje y dé con ello ocasión a una típica escena de comedia de enredo. Y el gracioso, Sansón, sabihondo a veces, a veces pusilánime, pero siempre ingenioso y locuaz, viene a suplir la vena humorística en muchas de las escenas añadidas al tejido hagiográfico. [19]

Un resumen del argumento vendrá a perfilar la manera en que se entremezclan los planos y, a la vez, nos servirá para sustentar algunas consideraciones que hemos de hacer más adelante.

El acto primero se abre con una escena de caza. Dialogan el Duque de Gandía y su lacayo, Sansón, en diáfanas redondillas en las cuales quedan evidenciadas la nobleza de ánimo del señor y la actitud apicarada del criado. Sale entonces otro de los cazadores, Carlos V, y el diálogo se eleva a consideraciones de alto gobierno, pensamientos que Sansón comenta acentuando el lado jovial. Vanse éstos y sale a escena la Emperatriz, con doña Leonor de Castro, esposa de Borja, y nárrale la Emperatriz el sueño que presagia su próxima muerte. Reúnense ambos grupos. Carlos Quinto concede

a su fiel vasallo honores y títulos, haciéndolo Marqués de Lombay, Comendador de Santiago, Caballerizo Mayor de la Emperatriz y Virrey de Cataluña. Y termina la escena en un clima ominoso al confesar la Reina su creciente malestar. Se interrumpe aquí la acción principal con la salida de Belisa y Flora, que lamentan los desdenes de Borja y declaman retóricas resoluciones de rendirle, y de la Virtud, que las conmina a desistir. Sigue una serie de escenas cortas en que se entretejen los avances de Belisa y Flora con el rápido proceso de la enfermedad de la Emperatriz. Y llegado el fatal desenlace, incumbe a Borja dar la noticia del fallecimiento al Rey. Carlos la recibe con profunda resignación y comisiona al Duque para que conduzca el cadáver a Granada. Nueva interrupción de Belisa y Flora, en una escena de billetes amorosos cambiados por Sansón, que sirve en parte como descanso dramático a las escenas culminantes del acto: la entrega de los despojos mortales de la Emperatriz, horriblemente descompuestos, la violenta impresión que esto causa al Duque, y su determinación de buscar refugio en la vida religiosa.

En el acto segundo se esboza la actuación de Borja como Virrey de Cataluña, intercalando la historia de Rocafort, jefe de bandoleros a quien el Duque apresa y condena, y mezclando varias escenas cómicas en que descuellan Sansón, disfrazado de mujer, y Belisa, disfrazada de paje. Al final del acto llega un emisario con permiso de Carlos V para que Borja se retire a Gandía. De nuevo reitera éste su determinación de alejarse del "mundo y sus ambiciones" si sobrevive a su esposa, y se concluye el acto con el anticipo de la muerte de Leonor de Castro.

En el tercer acto, viudo ya el Duque, decide profesar en la Compañía de Jesús, y va a Roma a poner su vida a las órdenes de San Ignacio. Carlos V, deseoso también de abandonar el mundo y sus engaños, comunica a su hijo Felipe la impostergable decisión de retirarse a Yuste. Llega don Gaspar de Villalonio con pliegos de Borja para Su Majestad en los que impetra licencia para entrar de religioso. Concedida ésta, comienza el santo su noviciado en Oñate, en compañía de su hijo Juan y el inseparable Sansón. Ultimas intervenciones de Flora y Belisa, a quienes Sansón desengaña explicándoles la burla de los billetes trocados. Y trenzadas con esas cómicas escenas, otras en que Borja, con humildad y devoción ejemplares, realiza bajos quehaceres y se sobrepone a la tentación de

XUM

aspirar a la mitra pontificia. En la escena final, un ángel congratula a la Compañía y anuncia la futura actuación del santo, y ésta, agradecida, acepta los parabienes y dedica la comedia al Virrey visitante.

De los tres actos de esta comedia, es el primero el que nos parece de más limpia dramaticidad y más feliz expresión poética, especialmente las escenas relacionadas con la muerte de la Emperatriz. Por ejemplo, al recibir Carlos la infausta nueva, expresa su resignación en la tersa sobriedad de estos versos:

> Llevó Dios lo que era suyo,
> su voluntad obedezco:
> Dios la dió, Dios la quitó;
> a su querer me sujeto.
> (Acto I, versos 752-755.)

Y, cuando en el pisodio del acto de la entrega del cadáver de la Emperatriz, aparece éste horriblemente descompuesto, exclama el Arzobispo:

> ¡Qué materia hay aquí de un desengaño!

Y Borja, profundamente conmovido por la escena que cambiaría el rumbo de su vida:

> ¡Que aquí paró tan verde primavera!
> No más servir señor que se me muera.
> Herido estoy, mi Dios, y arrepentido
> de lo mal que he vivido.
> ¡Oh, quién naciera agora
> para no malograr sólo una hora!
> ¡Oh, quién siempre trajera
> presente el rostro de la muerte fiera!
> ¡Oh, si rompiera tanto loco enredo,
> ya que no vuestro amor, siquiera el miedo
> que aquí para la pompa lisonjera!
> No más servir señor que se me muera.
> (I, 1108-1119.)

E idos todos, queda Borja solo dando expresión a sus meditaciones —verdadera *meditatio mortis*— en estas décimas con que termina el acto:

> Imperios, ¿en qué estribáis?
> Tronos, ¿sobre qué os tenéis?

Majestad, ¿de qué pendéis?
Grandezas, ¿a qué aspiráis?
¿De qué sirve que creais
la pompa que el mundo admira
si tan fácilmente expira
el trono y la majestad?
Sólo la muerte es verdad
que lo demás es mentira.

Hermosura, ¿qué te has hecho?
Beldad, ¿dónde te escondiste?
Salud, ¿cómo te perdiste?
Vida, ¿cómo te has deshecho?
Lozanía, ¿qué provecho
conserva su lucimiento
si eres flor expuesta al viento,
si rosa eres bella y roja
que a un embate se deshoja
y se marchita a un aliento?

¿Qué locura es, qué locura
la de los necios engaños,
si los más floridos años
dan en una sepultura?
Girasol, ¿cuánto te dura
beberte del sol el rayo,
si llega un mortal desmayo
cuando se ausenta su coche,
y acaba sola una noche
los lucimientos de un mayo?

¿Qué importa que de tus galas,
oh pajarilo, presumas?
¿Qué importa, nave de plumas,
que peinen luces tus alas,
si hay en los cañones balas
con que romperte las velas,
y al tiro que no recelas,
sesgando el aire sereno,
te interrumpe sólo un trueno
la presunción con que vuelas?

Arroyuelo, ¿a dónde vas?
¿Donde corres, arroyuelo?
Mira no te encuentre un hielo
que a tu pesar pararás.
O al menos, si corres más

hasta el mar, anegaraste,
y si a sus ondas llegaste,
tú mismo tu muerte fuiste,
pues más temprano moriste
cuando más te apresuraste.

Pues si a girasol aspiro,
¿cómo no temo una helada?
Si soy ave remontada,
¿cómo no recelo un tiro?
Si dulce arroyo me miro,
¿quién me podrá ser apoyo
para no hundirme en el hoyo,
que es como el mar de la muerte,
acabando de una suerte
hombre, flor, ave y arroyo?

(I, 1124-1183.)

Fácil es percibir en estas bellas décimas recolectivas el influjo formal del soliloquio de Segismundo en la primera jornada de *La vida es sueño*, cuya primera edición es de 1636. Pero ese influjo no basta para explicar la delicada factura, la densidad de pensamiento y el tono casi bíblico de este otro lírico soliloquio. Además, se reconocerá inmediatamente la identidad esencial entre ellas y la *Canción a la vista de un desengaño*. La insospechada celeridad con que la Muerte, tocando con su ala helada la fresca belleza de la Emperatriz, da tema al desengaño del Duque, es la misma con que un halcón, acallando para siempre el libre canto de un jilguerillo, desengaña al religioso de la *Canción*. ¿No habrá sido, entonces, el antológico poema una reelaboración del fin del acto primero de la comedia? [20]

Citemos, para tener más cabal idea de la pieza, pasajes de índole diferente. Véanse, en los dos que siguen, reflejos del humorismo apicarado y sabihondo del gracioso, en contraste con la noble gravedad del protagonista. Sansón, en la escena de la caza, se burla de tanto ajetreo por ir detrás de una simple grulla, y se entabla el siguiente diálogo:

Sansón. Sin salir pie de tu casa,
hay en los naipes halcones
que te cacen mil doblones
con solamente una basa.

Borja. No, que perder no es prudencia,
del juego entre la inquietud,
con el tiempo la quietud
y el dinero y la conciencia.

Sansón. Enamora.

Borja. No es valor
por sola una liviandad
sujetar la voluntad
a esclavitudes de amor.

Sansón. Pues ¿para qué te casaste,
o, por huír tanto daño,
por qué no fuiste ermitaño
o religioso te entraste?

Borja. Es nuestra vida, Sansón,
una comedia de estado,
y hago el papel que me han dado
de su representación.
De casado represento
en la jornada primera.

Sansón. Es decir, que no hay tercera,
pues se hizo ya el casamiento.

Borja. No sé ahora lo que resta
de mi vida en adelante.

Sansón. Si de ella eres comediante,
te has de casar cada fiesta;
mudar trajes, ir de noche,
echar versos a un balcón,
soneto a la dilación,
de acá soto vuelve el coche.
A cada guante, un conceto;
a cada caso, un billete;
y hacerme a mí el alcahuete,
porque hago el papel faceto.
(I, 49-84.)

La misma veta jocunda de mofarse de las fórmulas teatrales y de ver la vida por su lado flaco reaparece en el parlamento en el cual Sansón parodia el estilo sentencioso en que conversan Duque y Emperador. Carlos V discurre sobre cuánto más fácil es gobernar

fieras que hombres, indicando como ejemplos reiterativos "al ave, al pez, al toro y al caballo", a lo que replica Borja:

Borja. Del ave lo altanero,
del pez lo fugitivo y lo ligero,
lo bravo de la fiera,
lo arriscado del toro en la barrera,
del caballo alentado
lo atrevido, resuelto y desbocado,
pues si de tales cosas el abismo
las junta el hombre en un sujeto mismo,
¿qué mucho que regirle sea más grave
que no al caballo, al toro, al pez y al ave?
(I, 161-170.)

Y entónces Sansón, echando también su cuarto a espadas:

Sansón. Señor, con tu licencia
también diré mi poco de sentencia;
y a darla un dicho de mi amo media,
que dice que vivimos de comedia,
y tiene la comedia, entre otras leyes,
que hablen los lacayos con los reyes.

Carlos. Yo aquesa opinión sigo.
Dí en buen hora, Sansón.

Sansón. Pues, señor, digo
que en gobierno de imperios absolutos,
más fácil que hombres se gobiernan brutos,
porque aunque penas mil se les recrezcan,
no supieron jamás lo que se pescan.
Si el ave es una boba,
cuando el azor la roba;
si es un vinagre pez tan majadero,
que él mismo se barrena el tragadero;
si con tener el toro arma tan cierta
se deja atar, como una mosca muerta;
si para sujetallo
una manta mojada es el caballo
del freno a la molestia,
y se deja ensillar como una bestia:
eso es porque les falta entendimiento,
y no saben más [cosas] que un jumento.
Pero el hombre aprehende,
y al más prudente rey se las entiende,

ni es fácil enfrenallo,
como al necio caballo;
ni hacerle aleve robo,
como al pájaro bobo;
ni amarrarle a las leyes
como al yugo los bueyes;
ni echarle a su peligro capa o velo,
que a pescado que entiende no hay anzuelo;
y con tener los hombres tantos males,
no hay quien pretenda ser rey de animales;
y regirlos se tiene en más decoro,
que no al caballo, al ave, al pez y al toro.
(I, 171-208.)

Para dejar muestra de un pasaje de tipo narrativo, señalemos uno en que la Emperatriz refiere a Leonor su ominoso sueño. Nótese en él como, en total contraste con el ingenioso gracejo de Sansón, se va perfilando con pinceladas cada vez más tétricas la figura sañosa de la Parca

que en ampolleta de huesos
las horas registra en polvo.

También, la serie de metáforas visuales —matar la luz, agostar el verdor, deslavar la grana, empañar el cristal— con que se anticipa reiteradamente el infausto efecto de la acción de Atropos:

Emperatriz. Soñaba que estando Cloto
ministrando de mi vida
los nobles hilos de oro,
y Laquesis en la urdimbre
sutil de mis años pocos,
llegaba la fiera hermana,
la del esqueleto tronco,
la muda estatua de mármol,
la del aspecto sañoso,
la rigurosa medida
de tiempos largos y cortos
que en ampolleta de huesos
las horas registra en polvo,
y abriendo de su tijera
los dos filos rigurosos,
a cortar iba la estambre
de mi edad (lance forzoso).

XUM

Yo entonces la tuve el brazo
helado, diciendo: "¿Cómo,
Atropos, apresurada,
anticipas el mal logro
de mi florida hermosura?
¿Cómo me matas a soplos
la luz, que empezaba a arder?
¿Cómo ha llegado tu agosto
dentro de mi Primavera
a secar su verde adorno?
¿Cómo deslava mi grana
la amarillez de tu rostro?
¿Cómo el cristal de los míos
empañan tus negros ojos?
¿Cómo mi serenidad
se anubla con tus asombros?
¿Cómo a tan dulces alientos
embargan ecos tan roncos?
Ten el brazo, ten el brazo;
basta, basta; aguarda un poco;
detente, severa Parca."
Aquí mezclando sollozos
con el temblor desperté:
sueltos en sudor los poros,
confundidos los cabellos,
hechos dos fuentes los ojos.

(I, 268-310.)

Estos pasajes, citados por la variedad de su contenido, evidencian la soltura con qué manejaba Bocanegra el verso, la multiplicidad de formas métricas que empleaba y los novedosos efectos que lograba aun dentro de una estética ya anquilosada.

Hay, además, ciertos pormenores de la representación que tal vez interesen tanto al literato deseoso de ahondar en la historia de nuestra lírica y nuestro teatro como al investigador de nuestros procesos culturales. Se inició el acto con una loa —pedantísima, por cierto— escrita en seis octavas reales y un soneto. Dividieron las jornadas "un entremés en negro y dos danzas de niños estudiantes de lo más noble de México." Y se dió fin a la comedia

> con un mitote o tocotín, danza majestuosa y grave hecha a la usanza de los indios, entre diez y seis agraciados niños, tan vistosamente adornados con preciosas tilmas y trajes de lama de

oro, catles, o coturnos bordados de pedrería, copiles, o diademas sembradas de perlas y diamantes, quetzales de plumería verde sobre los hombros, que sólo esta danza y su lucimiento bastara para desempeño del festejo más prevenido.

Y al son de instrumentos indígenas —ayacatztles "que son unas curiosas calabacillas llenas de guijas" y un teponatztle— se cantaron catorce coplas escritas para la ocasión por el estilo de las siguientes:

Salí, mexicanos,
bailá el tocotín,
que el sol de Villena
tenéis en zenith.

. . . . . .

En vuestra Laguna
la rosa y jazmín
ya le acreditaron
de idalio pensil.

Las crespas alcobas
del Lago sutil
son a sus aspectos
celeste zafir.

De vuestras campiñas
el verde tabí
da espigas de oro
por tosco maíz.

. . . . . .

Salí, mexicanos,
bailá el tocotín,
que el sol de Villena
tenéis en zenith.

La importancia de que el entremés fuera de negros, y que el espectáculo final tuviera un subido matiz indígena no puede escapar a los que saben que ni nuestra cultura, ni las artes que florecen dentro de ella, son exclusivamente europeas. El hecho de que se bailara un tocotín ante un encopetado virrey, por los hijos de los más encopetados vecinos de la sede virreinal, es prueba insoslayable de que no se había olvidado en Nueva España la lección de los humildes frailes que un siglo antes hicieron representar a sus neófitos indígenas autos esencialmente mestizos. Esa lección, mantenida en

XUM

los coloquios de González de Eslava a fines del siglo XVI y repetida en 1620 por Francisco Bramón en su *Auto del triunfo de la Virgen*, es la que aparece ahora en Bocanegra y aparecerá de nuevo en los gráciles tocotines de Sor Juana. Hasta por los intersticios del formulismo barroco se deslizaba suavemente el aroma de la tierra americana.

En resumen, con todo lo que va citado se ve el firme dominio del verso y el notable don lírico que individualizan esta comedia. Tiene —como al fin producto de su época— esa irrestañable riqueza expresiva que al proliferar en abundantes pormenores reiterativos a veces agobia al lector moderno. Por lo demás, características del barroco son también esa desazón ante la vida, ese melancólico cavilar sobre el hombre y su destino y la constante aspiración a trocar las engañosas vanidades de un mundo caduco por la seguridad de un bien morir. Tal ideología, que impulsa a Carlos V a recogerse en Yuste y al Duque de Gandía a tomar el hábito, es la misma que trasciende de la obra de Quevedo o de Calderón, se hace pétrea aspiración de infinito en El Escorial y ascensionales formas polícromas en las telas del Greco. Si por la misma ruta van, haciendo eco al mismo cavilar, los versos conmovidos del jesuíta mexicano, es prueba de que aquende el Atlántico resonaban sincrónicamente las mismas vibraciones culturales. Y como, además, se matiza esa comedia con voces, ritmos y multicolores vestuarios de acá, resulta en conjunto un espectáculo a la vez español y americano, de innegables méritos literarios y culturales. Por todas las razones expuestas habrá que contar, de ahora en adelante, con la pieza de Bocanegra tanto al historiar las letras coloniales como al seguir la trayectoria del pensamiento que las hizo cristalizar.

JOSÉ JUAN ARROM,
Yale University.

P. MATIAS DE BOCANEGRA, S. J.

(1612-1668)

Canción a la vista de un desengaño

Una tarde en que el Mayo
de competencias quiso hacer ensayo,
retratando en el suelo
las bizarrías de que se viste el cielo,
sin recelar cobarde
que en semejante alarde
pudiera ser vencido,
rico, soberbio, ufano y presumido;
cuando el Sol al poniente
con luz incandescente
rodaba al horizonte
—despeñado Faetonte
de su ardiente carroza—
a sepultarse en túmulos de rosa,
sale a vistas un Prado
de flores estrellado
con tanta lozanía,
que reta y desafía
a competir con ellas
a cuantas brillan en el globo Estrellas.

Por centinela agrega
aquesta hermosa vega
un Monte, de esmeralda
desde la cima a la espaciosa falda:
cual Argos se introduce
con blancas azucenas con que luce:
arriscado gigante,
del Cielo inculto Atlante,
Polifemo eminente
que las nubes abolla con la frente,
en cuya cresta altiva
nace una Fuente viva.
Y no hallando descanso
en la estrecha prisión de su remanso,
la Fuente cristalina
sus arenas trasmina
y astuta se desata
en hilos de cristal, venas de plata,

XUM

hasta que despechada
—la cárcel quebrantada—
desde la altiva peña
cual Icaro de nieve se despeña,
corriendo a poco trecho
—sierpe de vidrio— al Monte por el pecho.
Llega a la falda hermosa,
y jueguetón retoza
con mirtos y alhelíes,
recamando de perlas sus rubíes;
y el Prado, que se bebe
en líquidos cristales tanta nieve,
con más flores se enriza,
más vario se matiza,
tributándole en flores
cuantos al Río le bebió licores.

Esta riqueza viste
el Prado, cuando triste
—de miedos abrumado,
el corazón en ansias anegado—
a un mirador salía
un Religioso que ya no podía
a sí mismo sufrirse,
según siente de penas combatirse:
los ojos arrasados,
los pulsos ahogados,
pausados los alientos
y en tumulto civil los pensamientos.
Al monte y la campiña
la vista extiende, a ver cómo se aliña,
por ver si así sosiega
de sus discursos la interior refriega.
Suspensos los sentidos,
del todo embebecidos,
de lo que mira el Religioso vive;
porque allí no percibe
otra cosa que el monte y la campaña
que dulcemente su dolor engaña,
—cesando los tropeles
y aflojando a la pena los cordeles,
cuando el viento se calma
que levantó la tempestad del alma—,
hasta que le despierta
de aquella vida muerta

un músico Jilguero,
de su quietud agüero.

Sentóse en un pimpollo
de un sauce —verde escollo—,
y en alto contrapunto,
tomando por asunto
sus amores y celos,
suspendió con su música a los Cielos.
Calle la melodía
con que el Tracio las fieras suspendía;
allánese el acento
con que a las piedras daba movimiento
el de Anfión süave;
cese el concento grave
con que Arión cantaba
y a los ariscos peces enlazaba:
que el Jilguero pudiera
detener a Faetón en su carrera,
si del flamante azote los traquidos
le permitieran concederle oídos.
Las flores, que le vieron,
común aplauso hicieron,
a su voz se callaron
y algunas para verle se empinaron;
el arroyo ruidoso
se detuvo impetuoso,
dejó atrás su corriente
—si animado cristal, hielo viviente—,
y a sus pasos veloces
fué rémora el oír tan dulces voces.

Interpolaba el canto
el músico Jilguero, y entre tanto,
libre, gozoso y rico,
las alas se peinaba con el pico:
eriza como espuma
la matizada pluma,
en cuyos tornasoles
envidia tuvo el Sol a muchos soles.
Segunda vez entona
la voz de que blasona,
dejando sus canciones
al hemisferio todo en suspensiones,
y más que suspendido
al lloroso afligido,

XUM

cuya infelice suerte
esquiva, le convierte
toda aquella dulzura
en venenoso cáliz de amargura.
Y así, con un despecho
el corazón deshecho
en lágrimas fervientes
que manan de sus ojos las dos fuentes,
al Jilguero mirando
—su libertad dichosa contemplando—
de esta suerte le dice:

"Avecilla felice
que dulcemente cantas
en alcándaras de esas verdes plantas:
yo peno, tú te ríes,
yo me quebranto cuando tú te engríes;
por eso tú te ríes y yo peno,
porque estás de mis penas muy ajeno,
porque tengo en esposas
la libertad, Jilguero, que tú gozas.
¡Ah, libertad amada,
en mis floridos años malograda!
A fe, amigo Jilguero,
que en la jaula no fueras tan parlero,
pues sus penas atroces
anudaran tus voces;
prisionero, lloraras
la libertad perdida, y no cantaras.
Afuera confusiones;
del alma cesen ya las turbaciones:
¿de qué me asusta el miedo,
si en el siglo también salvarme puedo?

"Si en cuna de cristales
nace el Arroyo, y busca sus raudales,
hallando su destino
entre riscos camino,
a despecho de peñas y ribazos,
buscando libertad hecho pedazos;
si del verde capullo
rompe la Rosa con vistoso orgullo
la trinchera espinosa,
por salir a campear la más hermosa,
aunque el nacer temprana
le sea presagio de morir mañana;

si el Pez, sin viento alguno
entre las crespas ondas de Neptuno,
su gusto no le impide
la tempestad que sus espacios mide,
de orilla a orilla aporta
y —escamado bajel— los mares corta:
¿cómo yo en cautiverio
tengo mi libertad, siendo mi imperio
tan libre, que no hay fuerza
que lo limite o tuerza?
Cielos, ¿en qué ley cabe
que el Arroyo, la Rosa, el Pez y el Ave,
que sujetos nacieron,
gocen la libertad que no les dieron,
y yo (¡qué desvarío!)
naciendo libre, esté sin albedrío?"

Aquesto discurría,
y ya se resolvía
—ciego y desesperado—
a renunciar el religioso estado,
cuando vió que volando,
los aires fatigando,
un Neblí se presenta,
—Pirata que de robos se sustenta,
emplumada saeta,
errante exhalación, veloz cometa—.
De garras bien armado,
el alfanje del pico acicalado,
pone a su curso espuelas
desplegando del cuerpo las dos velas.
Bajel de pluma, sube
hasta las nubes por fingirse nube,
desde donde —mirando
al Jilguero cantando
gustoso y descuidado,
de riesgos olvidado—
el Neblí se prepara
y rayo de las nubes se dispara,
con tan sordo tronido
que sólo fué sentido
del Ave, que asustada
se vido entre sus garras destrozada
tan impensadamente,
que acabó juntamente
la canción y la vida,

XUM

dando el último acento por la herida,
dejando con su muerte tan funesta
de mil asombros llena la floresta,
que llora lastimada
su inocencia ofendida y agraviada.

Aquí, lleno de horrores
y de nuevos temores,
confuso el Religioso,
penitente, lloroso,
con el suceso extraño
conociendo la causa de su daño,
y en lágrimas bañado
que del dolor la fuerza le ha sacado,
desiste de su intento
—alumbrado de Dios su entendimiento—,
y para prepararse,
de esta suerte comienza a predicarse:

"Contempla la libertad,
Alma, que ciega apeteces,
porque en negocio tan grave
no es bien de ignorancia peques.

En un difunto Jilguero
tus desengaños advierte,
y pues te engañó su vida,
desengáñete su muerte.

Si en la prisión de una jaula
el pajarillo estuviese,
aunque le viera, no osara
el Gerifalte prenderle.

Muere porque libre vive;
luego la razón es fuerte:
cautiva el Ave se gana,
luego por libre se pierde.

Que si en el campo el Arroyo
libre no anduviera siempre,
no probara el precipicio
a donde van sus corrientes;

y si del mar las anchuras
libre no midiera el Pece,
tampoco incauto perdiera
la libertad en las redes.

Que aunque en la vega la Rosa
libre de espinas campee,
o de la mano atrevida
o del bruto bien se teme;

y a tantos riesgos sujeta
se mira el Ave, aunque vuele,
cuantos Corsarios astutos
la asaltan y la acometen.

Si el Arroyo, el Pez, el Ave,
la Rosa, por libres mueren,
en Pez, en Ave, en Arroyo
y en Rosa es bien que escarmientes.

Que si preso me gano,
de voluntad a la prisión me allano;
y si libre me pierdo,
no quiero libertad tan sin acuerdo!"

NOTAS

1 José Mariano Beristáin y Souza, *Biblioteca hispano-americana septentrional*... 2ª ed. Amecameca, 1883, I, 179.

2 Francisco Zambrano, S. J., *La Compañía de Jesús en México*. México, 1939, p. 96 y Alfonso Méndez Plancarte, *Poetas novohispanos, segundo siglo (1621-1721)*. México, 1944, xlix-li y lxxv, nota 43.

3 Luis González Obregón, *D. Guillén de Lampart, la Inquisición y la Independencia en el siglo XVII*. París, México, 1908, p. 197.

4 José Toribio Medina, *La imprenta en México (1539-1821)*. Santiago de Chile, 1907, II, pp. 197-333, números 535, 553, 664, 666, 675, 680, 681, 702, 765, 812, 842. También Beristáin, *op. cit.*

5 Marcelino Menéndez y Pelayo, *Historia de la poesía hispano-americana*, I. Madrid, 1911, pp. 68-70 y Beristáin, *op. cit.*, I, 104; II, 346; III, 221 y IV, 40.

6 Antonio Castro Leal, *Las cien mejores poesías (líricas) mexicanas*, 3ª ed. México, 1945, 11-20.

7 Francisco Pimentel, *Historia de la literatura y de las ciencias en México*. México, 1885, pp. 125-127.

8 *Loc. cit.*, p. 68.

XUM

9 Julio Jiménez Rueda, *Historia de la literatura mexicana.* México, 1928, p. 71.

10 Carlos González Peña, *Historia de la literatura mexicana.* México, 1928, p. 160.

11 Francisco González de Cossío, *La imprenta en México, 1594-1820*; *cien adiciones a la obra de don José Toribio Medina.* México, 1947.

12 Francisco Monterde, *Bibliografía del teatro en México.* México, 1933, p. 88.

13 *Revista de literatura mexicana,* I, 1940, p. 166.

14 Julio Jiménez Rueda, ed. *Sufrir para merecer.* (*Boletín del Archivo General de la Nación*), XX, núm. 3, julio, sept., 1949, pp. 379-459.

15 Notables casos de este que pudiéramos llamar sofisma de atribución por contigüidad son la adjudicación del soneto "No me mueve, mi Dios, para quererte..." a fray Miguel de Guevara, (*Vid.* Marcel Bataillon, "El anónimo del soneto 'No me mueve, mi Dios...'" *Nueva Revista de Filología Hispánica,* IV, 1950, pp. 254-269), y la del titulado "La ilusión", del cubano Manuel de Zequeira y Arango, al argentino Claudio Mamerto Cuenca. (*Vid.* mis *Estudios de literatura hispanoamericana.* La Habana, 1950, pp. 94-100).

16 En primer lugar, no existe ninguna semejanza en el tono, el estilo o la versificación de la comedia firmada por Bocanegra con los de *Sufrir para merecer.* Mientras la primera es, como adelante se verá, una pieza de grave intención y cuidada forma, *Sufrir para merecer* es superficial y desaliñada. Mientras en aquélla hay muy pocos apartes, y acción y diálogo son generalmente directos, esta otra está plagada de apartes, y tanto el argumento como su expresión son confusos y sumamente artificiosos. Mientras en la obra que damos a conocer no faltan momentos poéticos de hondo lirismo, en esta otra no se les encuentra por ninguna parte y en su lugar abundan la hojarasca de insinceras expresiones amorosas y la ruidosa piroctenia de celos que a nadie queman y ni siquiera deslumbran. La versificación misma, variadísima en Bocanegra —redondillas, romances, liras, décimas, octavas reales, sonetos, coplas— no puede ser más monótona en el autor de *Sufrir para merecer,* pues está casi toda versificada en romances y redondillas. En fin, el único verso en que el anónimo autor da señales de haber conocido la *Canción* de Bocanegra, le sirve sólo para un juego de palabras cuya pobreza expresiva y ausencia de sentimiento podrá juzgar el lector:

> *Laura.* Quiero olvidar y me pierdo
> a vista de un desengaño,
> porque en tan crecido daño
> el desengaño me acaba.
>
> (II, 1, p. 410.)

17 Medina, *op. cit.*, p. 197, núm. 535. Allí mismo enumera Medina una docena de bibliografías donde se consigna la misma obra.

18 Para facilitar al lector que pueda seguir ésta y otras comparaciones entre la comedia y la canción, se ofrece el poema como apéndice a este trabajo.

19 Los hechos dramatizados de la vida del santo eran tan recientes y bien conocidos, especialmente entre los miembros de la Compañía, como para no necesitar grandes búsquedas de parte de Bocanegra al armar la estructura biográfica. De todos modos, existía ya un importante tratado sobre dicho asunto: la *Vida del P. Francisco de Borja*, de Pedro de Ribadeneyra, S. J., publicada en Madrid en 1592. Es lógico suponer que no le fuera desconocida al sabio jesuíta mexicano.

20 Aunque sabemos a ciencia cierta que la comedia se estrenó en 1640, se ignora la fecha de composición de la *Canción*. Las reimpresiones más antiguas conocidas por Menéndez y Pelayo datan de 1775 y 1782 (*op. cit.*, p. 68), e investigador tan familiarizado con la bibliografía de aquella época como Méndez Plancarte declara que tampoco conoce la edición primitiva (*op. cit.*, p. 100). Ahora bien, el hecho de que en 1652 apareciera, como ya dijimos, la primera de las imitaciones conocidas de la *Canción*, nos permite fijar su composición antes de dicho año. La circunstancia de que las décimas fueran indispensable y lógica consecuencia de la acción de la comedia, y que, una vez conocidas, el éxito de ellas debió ser inmediato, nos lleva a conjeturar que el soliloquio incitara a escribir la canción y no a la inversa. Es, empero, pura conjetura.

XUM

Ambito de la literatura americana

La moderna literatura americana, particularmente en el sur continental, acredita valores positivos de promesa, por los motivos artísticos que recoge y la riqueza de matices que la caracteriza. Desde el punto de vista estético, ofrece una labor de continuidad, con sentimientos universales, representando una época y un ambiente definidos, por el empuje y los rasgos de sus personajes, tan recios e íntimos. El llanto de la tierra y el rumor agreste de la selva, con sus misterios y tragedias, invade los poblados y llega a las ciudades. La anchura inconmensurable de las pampas, el galopar de los caballos, la reja del arado abriendo surcos perfumados en la tierra humilde y la fortaleza de las estribaciones cordilleranas que le sirven de marco, constituyen el paisaje vigoroso y centelleante, animado por una raza de hombres identificados en un ideal común literariamente concebido, que se abren paso a machetazo limpio entre la maraña de un mundo de complicaciones.

Los crudos soles del trópico, que en la tupida vegetación revienta en frutos de dulce frugalidad, hacen traspirar los hombres y la atmósfera y mueven a su conjuro una fauna y flora exóticas libradas al azar de los caprichos de la naturaleza tan pródiga en creaciones de soberbia plasticidad, con los innumerables meandros de sus ríos que riegan la tierra sedienta en donde la semilla fructifica presurosa y deposita el oloroso perfume agridulce de sus hojas, luego transformadas en humus fecundo y el quejido lastimero del indio que desde la montaña que convierte en habitación canta sus alegrías y angustias en quejumbrosa melodía que viene del tiempo y espera el instante de tomar contacto con la vida pública, tal el escenario en que actúan los personajes, animados por el viento de

XUM

la sierra que en sus alas lleva las preocupaciones de un exuberante lirismo que envuelve el alma americana.

El dolor indio y la angustia mestiza, que en la figura de la moza indígena y en los ojos tristes de la chola tienen la dulcedumbre del color y la luz refulgente en su vistosa indumentaria, y los pechos nervudos de sus hombres curtidos por los soles y las nieves eternas hacen creer en la resurrección de cíclopes en miniatura tallados en la dura roca, pero que se mueven, luchan, gimen y cantan como los antiguos pelasgos cuando tenían la misión de poblar el suelo y multiplicar por sus acciones el suelo desierto, removerlo, hacerlo fértil, cubrirlo en su extensión libre de monumentos enchapados en oro, convertir en arte la alfarería, dejándose mecer en la multitud de colores con que adornaban sus utensilios domésticos, jugar en poesía con las estrellas y hacerle el amor a las mujeres.

En sus diversas facetas la literatura americana tiene aquí su ámbito ilimitado de roca y melodía, de viento y mar anchos al abrazo, de tradición y arado, de selva y sentimiento que aparecen sin intermitencia en la obra de José de Alençar y Euclydes da Cunha, de Rómulo Gallegos y Mariano Azuela, de Ricardo Güiraldes y Lucio V. Mansilla, Manoel de Macedo, igual que Luizio de Acevedo, César Uribe Piedrahita como Ferreira de Castro, desenvuelven sus relatos del misterio infinito en la floresta, constituyendo una revelación para el mundo exterior que Horacio Quiroga llevó a la ciudad con su perfume de cielo y de leyenda.

Prodigios de arquitectura literaria y filológica son la obra de Andrés Bello y Rufino José Cuervo, artífices de la lengua, a la que arrancaron armonías nuevas como Rubén Darío y José Santos Chocano, con la emoción de Castro Alves, con sinfonía de himno, sobriedad de templo griego y fortaleza de honrado pecho, que en José Martí y José Enrique Rodó cobró armonías inusitadas. La literatura continental no es un producto de la fatalidad, a cuyas fuerzas tendrá que someterse, sino el resultado de una pasión incontenible que emerge de lo imponente del paisaje abrupto y de la llanura, desierta en secano y calcinada por lava de volcanes, y exuberante y voluptuosa en el desbordamiento de los grandes ríos caudalosos.

La vida encarna aquí todo el problema del individuo al que se asocian como contraste los agentes naturales. Vivir, para llenar la

gran función creadora, exaltando a la plenitud los elementos que sirven al hombre para su existencia, envuelto en lujuria tropical, transformándolos de acuerdo con las propias necesidades estéticas. El hombre es el rey de la creación, y de los medios que la circundan se sirve en todos los grados de la escala social. Es por ello que a veces truena con furor impetuoso y otras se convierte en acogedora bonanza, ya con acentos cívicos y arranques elocuentes de expresión épica. Caprichosos en ritmo y métrica, desconcertantes y arrobadores, escritores y poetas marchan unidos en la acción del tiempo, sin obedecer a reglas prefijadas.

Tumulto de pasiones puede caracterizar a la literatura americana. En sus órdenes más diversos, hace derroche de emotividad, dentro de cuyo marco se encuentra bien. El proceso panorámico escapa al simbolismo, o en él se concentra, según el ambiente que respire. Sin haber alcanzado el abolengo histórico de los países europeos, ha trazado ya una ruta de porvenir en el que busca la creación fecunda que desembocará en una refinada civilización, como lo testimonian Augusto Arias desde su rincón de cielo, José Lins do Rego y Jorge Amado a través del paisaje de sus mangues, dentro de una naturaleza lujuriante y avasalladora que revienta pletórica de sudor y hechicería en las facendas, traspasando la tierra y el mar con una canción nueva. Esa misma nota encuéntrase en Demetrio Aguilera Malta deambulante por suburbios y esteros salados en exploraciones costeras, con sus balandras balanceándose dulcemente sobre las aguas dormidas, con su chola obsesionada de sensualismo arrebatador, y en José Américo de Almeida, buscando la verdad en el interrogante de la adivinación, distrayéndose mientras espera, perdido en el laberinto de las cosas muertas.

Misteriosa como la selva misma es la obra de Gil Gilbert, que respira el lamento y los alaridos dentro de la noche en la que el hombre habita y se entierra, ojos y oídos abiertos a las emociones que vienen del fondo del mundo, con sus lenguas de fuego, rozando el rostro que yace aplastado por el cansancio y dormido en brazos del miedo y la desesperación, y en el suelo se convierte en raíces *todo él, para repetir luego, a través de las generaciones, mucho* tiempo después, atravesando distancias, las palabras de Bernardo Arias Trujillo, al trote por los valles altos de las nubes, amansando vientos bravos a falta de potrancas briosas. Al otro extremo en-

XUM

contramos a Julián Padrón, con sus manos callosas, todo el cuerpo traspirando, cubierto de polvo hasta las cejas, embutido en el vaho que viene de la tierra reseca, con sus rodar de carretas que arrastran caballos cansados en la tarde calcinada.

A la inversa, en Gallegos Lara los que se van, envueltos en el drama de las necesidades de la vida tortuosa, perdidos, braceando en las estancadas aguas del olvido, con su dolor humilde de buhardillas en azoteas desmanteladas por ráfagas de tormentas, soles y vientos que vienen de los cuatro puntos cardinales y ahogan la canción dolorida del indio. Semejanza de ese proceso, en calor y trabajo rudo, crudeza y lágrimas arrancadas del sufrimiento, trasciende de la obra de Jorge de Lima, en prosa y verso y en Affonso Schmidt, con sus relatos plásticos de la brutalidad desconcertante por lo despiadada, igual que en Alfredo Varela con su río oscuro que acoge en su seno materno los cuerpos inertes procedentes de las selvas chaqueñas y suavemente los va ofreciendo al mar como obsequio de nuestro tiempo de escupir. Jorge de Lima ha simbolizado las dimensiones de esta tragedia en estrofas de honda amargura, en dulcedumbre de caridad y conmiseración cristianas, tomando como tema de inspiración los negros que los toboganes sepultan en el fondo de las bodegas de los barcos carboneros, a quienes recuerda en oración de místico arrobamiento, enterneciendo el alma con el encantador hechizo de Guilherme de Almeida.

Alfredo Pareja y Díez Canseco, ahogado por las mismas aguas que invaden los límites, arrasan los muelles y corren pausadas por los esteros, y José Geraldo Vieira en el otro extremo del panorama, han rociado de angustiosa eternidad ese mundo cruel de realidades inconcebibles del que emergen gritos desgarradores que parten el alma. Benjamín Carrión, con José Carlos Mariátegui y Luis Alberto Sánchez han animado toda una generación de escritores y poetas, lanzada a través del territorio humano de América a la búsqueda de un sentimiento que exprese el derrotero de una literatura que llegue al fondo del alma. Y como en el caso de Curvelho de Mendoza y Fabio Luz exponga plásticamente cuanto de recóndito brota del corazón en todas las latitudes emotivas que Jorge Carrera Andrade tradujo, con sus paisajes manufacturados y horizontes vendidos, en poemas de hondo sentimiento detenido en el verso pulcro de Guillermo Valencia, que a veces, como inesperado fantasma, sonám-

bulo y quimérico reaparece en José Asunción Silva, con sus paraísos sinuosos y complicados e infiernos acogedores con tibieza de hogareño rescoldo.

En la entraña misma de América ha urdido Germán Arciniegas, cual ningún otro escritor contemporáneo después de Antonio Caso y Baldomero Sanín Cano, una obra fecunda, rica de matices y múltiple en contenido espiritual. Lo acredita como una de las figuras más prominentes de esta generación, que Waldo Frank espoleó en prosa de largo alcance continental y Joaquín García Monge toma por doctrina de contenido que abarca el universo de América. Desde el mismo ángulo habrá de juzgarse la labor de Mariano Picón Salas en su ámbito, por cuanto tiene de expresión universalista en el panorama continental. Nervio macizo en sus estudios literarios, ha indagado en la conciencia americana, igual que Arciniegas, poniendo en la obra tal pasión que le sitúa entre las conciencias liminares de su generación.

Determinado el arte continental a imponerse por las características de su propia expresión y sentimiento, en su corta historia no ha escatimado energías ni vigor emotivo para colocarse en el camino de su porvenir. Viviendo en poesía permanente, el arte americano se identifica con el ambiente y percibe el rumor de la calle y de la selva, ya sea plásticamente, en poesía como en prosa. Fernán Silva Valdés, Ismael Enrique Arciniegas, Alvaro Moreyra y Ribeiro Couto llenan las páginas de la historia literaria con producciones de poética belleza, a través de la cual habla todo un pueblo determinado a seguir adelante. El mismo testimonio presentan Graciliano Ramos y Benito Lynch, Enrique Serpa y Erskin Caldwell, como portavoces de una fuerza humana, opulenta de eternidad.

Recorrer el panorama artístico del hemisferio no resulta empresa fácil, por el número de testimonios vivientes que reunir, y difícil su clasificación dentro de un mar de caprichos tan nutrido que trastornan el equilibrio intelectual. En lo que va de nuestro siglo es tan rica la producción artística de esta parte del mundo y tan acentuados sus valores que por ello se ubica entre los aportes más significativos que en su juventud pueblo alguno haya incorporado al acervo universal.

CAMPIO CARPIO.

XUM

Caupolicán, en el modernismo de Darío

Es ya innegable que el interés de Rubén Darío por los temas americanos se mantiene latente a lo largo de su magistral producción ya que brota entusiasta y espontáneo en su estro poético con una regularidad que inclina a creer que esta afición era parte vital de su sensibilidad.[1] No extraña, por lo tanto, que en los años de su iniciación poética se presentara sin titubear a un concurso literario cantando a las glorias de Chile,[2] ni que en los años de plena madurez se dejara absorber por la preocupación del pasado y el porvenir de América en poemas de tan variada índole como "Salutación al Aguila", "A Roosevelt" y "Salutación del optimista", para mencionar sólo los más conocidos. Si se recuerda esta constante temática de Darío, no resulta insólita la presencia de composiciones de contenido americanista en *Azul*, la obra en que menos podían esperarse, dado que lo distintivo de ella, al decir de don Juan Valera, es el "galicismo mental"[3] del autor. En efecto, se destaca señera en esta colección, la figura del indio Caupolicán, símbolo de gloria y encarnación de virtudes heroicas para los araucanos de ayer y para los lectores de hoy.

El tema, la fisonomía, el carácter y la individualidad toda del aborigen, así como las alternativas del torneo en que se empeña, no poseen novedad alguna, puesto que don Alonso de Ercilla y Zúñiga había relatado la prueba con minuciosidad y explotado hasta los más mínimos detalles los diversos aspectos físicos y las virtudes del guerrero nativo, al presentárnoslo en el Canto II de *La Araucana*.[4] Lo nuevo y singular de la composición de Darío es el tratamiento mo-

XUM

derno de un contenido que, por su vejez, parecía condenado a permanecer en estado de *clásico*.

En el soneto aludido, llama la atención, en primer lugar, el poder de síntesis del vate nicaragüense ya que en el reducido espacio que le proporcionaban los versos de un soneto, encuadró cada una y todas las cualidades y rasgos físicos de Caupolicán, así como también las alternativas de la prueba. Para llevar a cabo igual propósito, el genio español necesitó más de quince estrofas, con un total que sobrepasa los ciento veinte versos. El detalle, para el lector moderno, innecesariamente abundante y explícito en Ercilla, lo comunica Darío a base de sugerencias implícitas o por medio de breves descripciones estilizadas, que tienden a eliminar la monotonía de las interminables octavas reales, a la vez que a producir el efecto de rapidez o de lentitud, según lo requieran las circunstancias, siempre reteniendo un halo de estimulante sucesión. Es verdad que a Ercilla se le reserva la prioridad creativa, pero tampoco deja de ser cierto que Darío es el maestro de un nuevo modo de tratar con original efectismo ese contenido que al español se le transformó en pesada carga, cuando no en lastre.

Ejemplo de la excesiva palabrería de Ercilla son los versos

> creció en reputación; fué tan temido
> y en opinión tan grande le tuvieron,
> que ausentes muchas millas dél temblaban
> y casi como a rey le respetaban.
> Es cosa en que mil gentes han parado,
> y están en duda muchas hoy en día
> pareciéndoles que esto que he contado,
> es alguna ficción o fantasía. [5]

Darío expresa el concepto clave de los versos anteriores con una concisión más a tono con el propósito estético que abrigaba y que analizaremos más adelante, "Es algo formidable que vió la vieja raza".

Los detalles superfluos de Ercilla, tales como el episodio del madero traído con gran rapidez, o la repetición poco halagadora para las facultades imaginativas del lector actual, como aquello de explicar que el líbano con dificultad se rodeaba, en circunstancias en que ya se había insistido en su solidez y peso, todo ello, Darío lo

reduce a unas cuatro palabras tan expresivamente descriptivas o más, que los versos del español.

Mientras Ercilla y Zúñiga canta con emocionada admiración,

> Pues el madero de súbito traído
> no me atrevo a decir lo que pesaba:
> era un macizo líbano fornido
> que con dificultad se rodeaba

Darío sintetiza a base de sugerencias, "robusto tronco de árbol".

Al hacer la descripción del cacique araucano, Ercilla se detiene a consignar una infinidad de rasgos físicos y espirituales cuya autenticidad se ha puesto en tela de juicio, creyéndose más bien que el afán del poeta obedecía más a una moda de su tiempo que a la realidad por él retratada: [6]

> tenía un ojo sin luz de nacimiento
> como un fino granate colorado,
> pero lo que en la vista le faltaba
> en la fuerza y esfuerzo le sobraba.
> Era este noble mozo de alto hecho,
> varón de autoridad grave y severo,
> amigo de guardar todo derecho,
> áspero, riguroso y justiciero:
> de cuerpo grande y relevado pecho:
> hábil, diestro, fortísimo y ligero,
> sabio, astuto, sagaz, determinado
> y en cosas de repente reportado.

Darío aprovecha de nuevo varios conceptos expresados por Ercilla simplificándolos o cubriéndolos con una túnica modernista que resulta más deslumbrante y creíble para el lector y la sensibilidad de su tiempo. El vate nicaragüense también nos dice que Caupolicán era "salvaje y aguerrido", pero en vez de contarnos prosaicamente y en monótona enumeración que su héroe era "áspero, justiciero, de cuerpo grande y relevado pecho, fortísimo", nos lo sugiere en un verso más sólido y compacto, "brazo de Hércules o brazo de Sansón". La impresión poco placentera que por su aspecto físico produciría el cacique al observador corriente, Ercilla la comunica indicando que al araucano le faltaba un ojo de *nacimiento*, detalle éste último difícil de constatar e inútil en un retrato, en tanto que

XUM

Darío produce idéntica impresión combinando la fiereza poco atrayente con el concepto de que ella era indispensable para las actividades bélicas en que, con seguridad, tenía que participar Caupolicán muy a menudo, por el hecho de ser cacique, "Por cascos sus cabellos, su pecho por coraza". La cansadora lista de virtudes que hemos hallado en Ercilla experimenta una prodigiosa transformación gracias al genio creador de Darío. De "ligero" sale "lancero de los bosques"; de "infatigable", "Nemrod que todo caza"; de "alto hecho" y "cuerpo grande", "irguióse la alta frente"; de "hábil, astuto, sagaz", etc., "del gran Caupolicán".

Las alternativas y circunstancias del torneo, minuciosamente enumeradas por Ercilla, son de nuevo reducidas a un justo límite de buen gusto por Darío, quien además las reviste y retoca, según las exigencias de su propio arte, eliminando lo superfluo y reteniendo sólo lo más significativo y sugerente de su colorido.

Ercilla narra:

> El bárbaro sagaz despacio andaba:
> y a toda prisa entraba el claro día;
> el sol las largas sombras acortaba;
> mas él nunca decrece en su porfía.
> Al ocaso la luz se retiraba;
> ni por eso flaqueza en él había;
> las estrellas se muestran claramente;
> y no muestra cansancio aquel valiente.
>
> Salió la clara luna a ver la fiesta
> del tenebroso albergue húmedo y frío,
> desocupando el campo y la floresta
> de un negro velo lóbrego y frío.

He aquí cómo Darío extrae lo esencial de los versos de Ercilla:

> Anduvo, anduvo, anduvo. Le vió la luz del día,
> le vió la tarde pálida, le vió la noche fría.

Sigue Ercilla en su relato:

> Y el bárbaro en el hombro la gran viga
> sin muestra de mudanza y pesadumbre,
> venciendo con esfuerzo la fatiga
> y creciendo la fuerza por costumbre.

Darío continúa empleando la misma pauta poética:

> y siempre el tronco de árbol a cuestas del titán.

Por último, Ercilla remata la narración de la prueba:

> Era salido el sol cuando el enorme
> peso de las espaldas despedía,
> y un salto dió en lanzándole disforme,
> mostrando que aún ánimo tenía:
> el circunstante pueblo en voz conforme
> pronunció la sentencia y le decía:
> sobre tan firmes hombros descargamos
> el peso y grande carga que tomamos.

Darío reconstruye el mismo episodio en los conocidos versos:

> "¡El Toqui, el Toqui!" clama la conmovida casta.
> Anduvo, anduvo, anduvo. La aurora dijo: "Basta"
> e irguióse la alta frente del gran Caupolicán.

A lo ya señaladamente distintivo de la adaptación de Darío, cabría añadir no sólo la precisión y colorido del lenguaje, sino además la estructura, ordenación y matices tonales que diferencian en lo fundamental su creación como perteneciente a la época modernista.

Es evidente que el soneto proporciona un vívido retrato del héroe en una brillante gama de matices sensoriales, en especial de tipo visual, una sensación de perfecta monotonía propia del torneo mismo y una distribución magistralmente equilibrada de los tres elementos básicos que constituyen lo medular del soneto, a saber, Caupolicán mismo, la prueba a que se somete y las circunstancias ambientales en que ésta tiene lugar.

Los cuartetos proporcionan una descripción rápida, a la vez que completa, de las cualidades físicas de Caupolicán, en tanto que los tercetos relatan la prueba misma y el medio en que ella se desarrolla hasta culminar con la elección del toqui.

El primer verso estimula la curiosidad del lector porque el poeta, a modo de preludio, se limita a decir que se trata de "algo formidable" que vió la vieja raza, recurso que no tiene otro propósito que predisponer a la veloz descripción en hipertonos que se reserva

XUM

para los siete versos siguientes de los dos cuartetos. La descripción se mueve con inusitada rapidez por la omisión sistemática del verbo en los versos dos y tres del primer cuarteto, y en el uno y tres del segundo, artificio estilístico que hace más sugerente que enumerativamente explícita al caracterización del héroe. A esta frecuente omisión del verbo, el poeta opone en los restantes versos de los cuartetos, y en especial en los tercetos, una cantidad abrumadora de ellos, acaso por ser indispensables para reproducir las acciones que el torneo involucra: cazar, estrangular, andar (tres veces seguidas), ver (tres veces), clamar, decir, bastar, erguirse, etc. Esta abundancia de los verbos suministra, además, el perfecto equilibrio lexicográfico que se observa entre los cuartetos y los tercetos: mientras en los primeros predominan sin contrapeso los adjetivos y los sustantivos por tratarse de un retrato en quietud, en los segundos, los numerosos versos se combinan en debida proporción con otras partes de la oración para, junto con hacer olvidar su intermitente ausencia en los versos iniciales del soneto, describir las diversas acciones del torneo.

Por su lógica, la ordenación de los episodios es también digna de admiración. En efecto, cuando la figura de Caupolicán ya se ha convertido en realidad tangible, Darío enumera las hazañas que este guerrero de la región de Arauco pudo haber realizado además de sostener el tronco. Esta enumeración tiene una doble función en el poema. Precisamente porque Caupolicán pudo haber sido lancero de los bosques, Nemrod que todo caza, y estrangulador o desjarretador de toros, se explica que pudiera sostener el tronco y tuviera las prendas para ser toqui. Del mismo modo, por su éxito en el torneo, cabe predecir inversamente igual triunfo en otras difíciles pruebas. Así queda de paso solucionado aquel enigma del "algo formidable" que vió la vieja raza. Hay que recalcar, sin embargo, que este doble valor funcional de lo descriptivo y de lo enumerativo es algo totalmente desconocido en la obra de Ercilla.

La descripción de la prueba misma, que debió de ser monótona y aburridora, da la sensación de tal a causa de las repeticiones tan frecuentes e intencionales de los versos iniciales del primer terceto:

> Anduvo, anduvo, anduvo. Le vió la luz del día.
> le vió la tarde pálida, le vió la noche fría.

El tercer verso del primer terceto, aunque de mayor variedad lexicográfica, mantiene la tónica de los renglones iniciales de la estrofa ya que persiste la nota de uniformidad, si bien con menor intensidad. Comparemos, pues, la monótona lentitud del "Anduvo, anduvo, anduvo", etc., con la inmovilidad visual de "y siempre el tronco de árbol a cuestas del titán".

Paulatinamente se penetra en el ambiente del último terceto que posee un ritmo tonal diferente. Los indios "conmovidos", es decir, impulsados emocionalmente, prorrumpen en "clamores" cuando la prueba ya toca a su fin. Mézclase de nuevo el ritmo lento del primer terceto, "Anduvo, anduvo, anduvo", a la algarabía de los aborígenes, en tanto que la aurora, personificación del justo medio, pone fin a la monotonía y, aparentemente, al vocerío para dejar que los acontecimientos sigan su curso normal.

Es de observar que la participación de la aurora debió de preceder cronológicamente a los clamores de la conmovida casta. Así lo comprendió y lo expresó Ercilla. Darío, no obstante, pone los hechos en sentido inverso, para dar la impresión, a todas luces equívoca, de que la aurora salió de su actitud de indiferencia al oír los clamores de los indios ante aquello "formidable". Darío no quiere que los aborígenes lancen los gritos después de pronunciado el fallo de la aurora ante lo formidable que se había presenciado. Esta última alternativa, de ser así incorporada por Darío, hubiera resultado de un prosaísmo insoportable y disonante.

El último verso del soneto reanuda la intensidad tonal del primero ya que el hecho formidable se vuelve a mencionar, si bien en términos diferentes: al comienzo de la composición en calidad de incógnita, por los motivos ya anotados, y al fin explícitamente para acentuar el contraste tonal, rítmicamente alternante y esquivo que corre por todo el poema.

En suma, aparte de las prendas muy modernistas que adornaban a la persona y a la conducta de Caupolicán, en especial su carencia de medios modernos (cabellos por casco, pecho por coraza) y su triunfo a base de virtudes naturales, tales como fuerza y resistencia, todo lo cual convierte al toqui en un símbolo agigantado de las nuevas esperanzas poéticas de la joven generación, Darío ha aprovechado la vieja tradición araucana, tan objetivamente explotada

XUM

por Ercilla con espesos residuos renacentistas, para entregar una creación rica en propósitos estilísticos magistralmente realizados y de una novedad digna de la más sincera admiración.

HOMERO CASTILLO,
Northwestern University.

NOTAS

1 Arturo Torres-Rioseco, *Rubén Darío, casticismo y americanismo.* (Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1931).

2 *Ibid.*, p. 23.

3 Rubén Darío, *Azul*, "Carta-Prólogo de Juan Valera". (Buenos Aires-México, Espasa-Calpe Argentina, S. A., 1939), p. 31.

4 Alonso de Ercilla y Zúñiga, *La Araucana.* (Buenos Aires, Clásicos Americanos, Talleres Gráficos de Editorial Molino. Argentina, 1944.)

5 En las citas ilustrativas que siguen, hemos utilizado las ediciones de *Azul* y de *La Araucana* consignadas en las dos notas precedentes. El soneto que nos interesa en este trabajo dice así:

> Es algo formidable que vió la vieja raza;
> robusto tronco de árbol al hombro de un campeón
> salvaje y aguerrido, cuya fornida maza
> blandiera el brazo de Hércules o el brazo de Sansón.
> Por cascos sus cabellos, su pecho por coraza,
> pudiera tal guerrero, de Arauco en la región,
> lancero de los bosques, Nemrod que todo caza,
> desjarretar un toro, o estrangular un león.
> Anduvo, anduvo, anduvo. Le vió la luz del día,
> le vió la tarde pálida, le vió la noche fría,
> y siempre el tronco de árbol a cuestas del titán.
> "¡El Toqui, el Toqui!", clama la conmovida casta.
> Anduvo, anduvo, anduvo. La aurora dijo: "Basta",
> e irguióse la alta frente del gran Caupolicán.

6 Bernard Moses, *Spanish Colonial Literature in South America, 1810-1824.* (New York, Hispanic Society, 1922), pp. 179-184.

Indice de la cubanidad programática siglo XIX

La historia de Cuba en el siglo XIX es una marcha lenta y penosa, pero siempre ascendente, hacia la independencia, por entre los breñales de la opresión española, el egoísmo de las potencias y la desesperación propia. En realidad los movimientos políticos carentes de sentido separatista no son más que etapas históricas de la peregrinación isleña hacia esa meta; pero a cada período de ilusiones constitucionales corresponde un movimiento de tendencias liberales dentro de lo español. En pleno "colonialismo" lo advertimos ya en los planes de libertad mercantil y gobierno provincial de Francisco de Arango y Parreño y sus contemporáneos,[1] mientras que más tarde, avanzado el siglo XIX, se manifiesta bajo los nombres de "reformismo", primero, y "autonomismo", después. Por eso surgen como pilares indicadores de tales períodos los años de representación, o promesas, constitucionales. Por el contrario, a cada momento de engaño metropolitano y de ilusiones rotas, corresponde un recrudecimiento de las tendencias antiespañolas: si prevalece el sentimiento de la impotencia libertadora, o el interés plenamente económico, se fortalece el anexionismo —orientado hacia México, Colombia o los Estados Unidos—; si predomina la fe en el esfuerzo propio se define la independencia. Pero a medida que el siglo avanza, la actitud de impotencia se marchita ante la resolución de minorías creadoras de un sentimiento nacional.

Desde los primeros años del siglo se acentúa la escisión entre criollos y españoles, escisión en la que "diferencias físicas y de carácter" tanto como "de intereses económicos" juegan un papel fundamental. Las luchas que siguen al intento de creación de una junta

XUM

provincial en 1808 muestran la hondura de esas diferencias; pero, quizás, no tan cabalmente como las conspiraciones libertarias que comienzan casi inmediatamente. [2]

Es en esos años cuando empiezan a destacarse las figuras rectoras del pensamiento cubano no sólo de la época sino de todo el siglo. Además de nombres ya conocidos —por ejemplo, el del presbítero José Agustín Caballero—, hombres como Félix Varela, José de la Luz y Caballero, Gaspar Betancourt Cisneros, José Antonio Saco y otros, van a crear y a guiar la conciencia de varias generaciones con su enseñanza cívica y nacionalista. Dando normas de ejemplar democracia y ciudadanía escribía Varela en 1824:

> Yo desearía que mis compatriotas (y doy este nombre no sólo a los naturales de mi país, sino a los que le han elegido por patria) tuviesen siempre por norma que en la Isla sólo deben distinguirse dos clases: los amigos de su prosperidad con preferencia a todos los países de la tierra, y los egoístas que sólo tratan de hacer su negocio aunque se arruine la Isla; en una palabra: patriotas y especuladores, y que el nacimiento no constituye a nadie ni en una ni en otra clase. [3]

Al año siguiente, como anticipando palabras de Saco, y dando ya expresión a las ideas de completa independencia política exclamaría:

> ... estoy contra la unión de la Isla a ningún gobierno, y desearía verla tan Isla en política como lo es en la naturaleza; ... todas las ventajas económicas y políticas están en favor de la revolución hecha exclusivamente por los de casa, y hacen que deba preferirse a la que pueda practicarse por el auxilio extranjero. [4]

Con su independentismo franco de emigrado es obvio que Varela expresaba ideas imposibles de repetir públicamente por quienes vivían bajo la dominación española; pero el hecho significativo es que en tales palabras se evidenciaba el surgimiento definitivo de la conciencia de cubanidad.

En la década siguiente, en carta de 1833, Luz y Caballero subrayaba la necesidad de escribir textos escolares con "les couleurs du pays", [5] y en las mismas páginas, ofreciendo lo que consideraba su divisa, y había de ser la de toda una centuria, exclamaba "Reunámonos, instruyámonos, mejorémonos; tengamos patria, tengamos patria." [6]

Es también entonces cuando la unidad de propósitos y el acercamiento de los hijos de la tierra van a salvar los límites de una clase social o una región, para abrazar a la isla entera. Refiriéndose a las rivalidades y celos naturales entre la capital y las provincias, decía a fines de 1938 Gaspar Betancourt Cisneros, una de las figuras próceres del siglo:

> ...todo debe sacrificarse a las simpatías cubanas: es preciso no ofenderlos jamás [a los camagüeyanos] ni aún diciendo verdades útiles, porque nuestro gran propósito debe ser hermanar, estrechar lazos de amor y unión: un pueblo es todos los pueblos de la Isla.[7]

En cuanto a la necesidad de una opinión nativa consciente y encauzada, se había expresado así tres meses antes:

> ...los del progreso no queremos precisamente que haya en Cuba *populacho de ninguna clase*; queremos un *público*, queremos un *pueblo*: público que dirija la opinión, pueblo que la entienda y obedezca.[8]

Y sobre el término "cubano" diría más tarde cosas como éstas:

> Ya sé que uno de ustedes es santiaguero (eso de cubano es una usurpación del título de los hijos de la Isla)...
>
> ...no podrá uno alborozarse como cubano y entristecerse como camagüeyano? Mi corazón me dice que sí..., hallo que es fortuna tener un corazón cubano para afectos y camagüeyano por suerte, sea cual fuere la ventura de cualquier rincón de Cuba, yo me adjudico la partecita que me cabe, y me consuelo como si recayese directamente sobre el Camagüey... el todo no puede dejar de comprender a la parte, y yo estoy por el todo...[9]

A la prédica cívica y moral de esos grandes maestros de la época se unió, en los períodos de libertad, la enseñanza que desde las cátedras de política y constitución impartieron algunos como Varela; de modo que una gran actividad intelectual y política llena todo el siglo mostrando a una sociedad que se cohesionaba en unidad nacional. Por eso dice Medardo Vitier:

> Los cubanos prominentes que a principios del siglo XIX proyectaban reformas políticas en la colonia, se fundaban para ello, en cierto grado de madurez que iba alcanzando la colectividad. El mero agregado humano cobraba fisonomía de nacionalidad,

XUM

aunque incipiente todavía. Declarado o no por ellos, ese era el hecho sociológico...

Cuba, la mera colonia ultramarina, empezaba a percibir su propia entidad. Lo homogéneo y amorfo tornábase heterogéneo. [10]

Lo que a través de los años hermana a todos esos hombres, sin distinción de credos políticos, es la voluntad de servir y el celo de conservar e incrementar —cuando no de crear— una actitud isleña. Un caso típico fué el de José A. Saco. En su maciza argumentación contra el régimen colonial y en particular contra la anexión, hay siempre en Saco una idea fundamental: Cuba; pero Cuba cubana. Y ello fué —además del símbolo de las clases rectoras de visión— un argumento terrible contra el anexionismo cuando, para sobrevivir, la comunidad isleña cerraba sus filas, tratando de crearse un clima de sentido y emociones propios:

...debo decir francamente, que, a pesar de que reconozco las ventajas que Cuba alcanzaría, formando parte de aquellos Estados [Los Estados Unidos], me quedaría en el fondo del corazón un sentimiento secreto por la pérdida de la *nacionalidad cubana*. ...La anexión, en último resultado, no sería *anexión*, sino *absorción* de Cuba por los Estados Unidos. ...Yo quisiera que, si Cuba se separase, por cualquier evento, del tronco a que pertenece, siempre quedase para los cubanos y no para una raza extranjera. ...Yo desearía que Cuba no sólo fuese rica, ilustrada, moral y poderosa, sino que fuese Cuba *cubana* y no *angloamericana*. [11]

En otra parte de ese mismo trabajo contra la anexión, escrito en 1848, Saco, que había sido reformista, no separatista, con su aguda visión de los hechos exponía así la situación presente y futura de la isla:

Los pueblos, al paso que adelantan en civilización, van adquiriendo nuevas necesidades, y los que antes vivieran contentos con sólo los goces físicos, ya hoy tienen exigencias intelectuales, políticas y morales que satisfacer. La sabiduría de un buen gobierno consiste en observar atentamente estos progresos sociales, para poner en armonía con ellos las instituciones; pues resistir ciegamente, permaneciendo en la inmovilidad, es provocar una revolución. Cuba se va acercando ya al punto crítico, en que la cultura de sus moradores, y lo que es más alarmante todavía, la injusticia

> y los ultrajes que están sufriendo sus hijos, hacen imperiosa en ella una reforma política.[12]

La superación de tales necesidades físicas, y la intransigencia española ante la adquisición de otras nuevas de orden más elevado, no podían menos de llevar —como lo declaró Saco— a la revolución. Por eso el siglo XIX cubano está plagado de conspiraciones. Es decir, que el cubano adquiere plena conciencia del acaecer histórico, y, —para usar una expresión de María Zambrano— [13] no se deja atropellar por él sino que se le impone para crearlo y dirigirlo. Tal es el camino que lleva a la nación y al Estado a ese conglomerado social hasta entonces no unido en una visión y en un programa colectivos.

A semejante nacionalismo cívico y educacional no podía faltarle su correspondencia en las letras, como confirman las interesantes y poco estudiadas revistas de la época.[14] En su aspecto más moderado, tal actitud se expresó por la intención de hacer siempre las variaciones que indican nuestro carácter y nuestras costumbres,[15] según el "Prospecto" de *La Moda*, mas cuando la intelectualidad criolla llega a coordinar sus aspiraciones en tendencias de temática insular el espíritu nacionalista adquiere mayor independencia y decisión.

Muy poco después del mencionado "Prospecto", en la *Revista Bimestre Cubana*, José Antonio Echeverría indicaba la necesidad de cubanizar la poesía. En comentario sobre un reciente poema descriptivo[16] de Francisco Iturrondo decía Echeverría:

> ... concluiremos este artículo congratulándonos con que el "Cantor de la Alhambra" haya tenido la feliz idea de *cubanizar*, por decirlo así, la poesía; aunque quisiéramos que su obrita hubiera abrazado un campo más extenso, y la hubiese concebido bajo el plan vastísimo de que es susceptible el pensamiento de describir la naturaleza tropical de esta Isla; lo cual le habría dado ocasión de entremezclar algunos episodios de costumbres, en que se viese también al *hombre* de Cuba...[17]

La prueba de que la suya no era una opinión aislada la tenemos, por la misma época, en la "Exposición de las tareas de la Comisión Permanente de Literatura", a cargo de la revista. Porque en ella, entre otras noticias, se hace constar el hecho de que:

XUM

> Ha propendido por otra parte la Comisión a imprimir a su papel el carácter de *cubano*, cuyo epíteto le ha dado.[18]

El mismo espíritu animaba a *La Cartera Cubana* cuando, en limitación del material publicable, se declaraba el propósito de "tratar únicamente de La Habana, de la Isla, y de sus cosas, no acudiendo casi nunca a los extraños."[19] Y cuando al año siguiente se insistía

> ...en el empeño que tomamos a su publicación, de consagrarla exclusivamente al servicio de la literatura del país.[20]

Otro aspecto a primera vista más general —aunque no disidente del nacionalismo de época— fué la preocupación por el destino de la poesía y la misión social del poeta. En sus primeros tiempos, como ocurre en *El Album*, se considera al escritor "antes que poeta... hombre",[21] sin que se establezcan distinciones notables de tipo nacionalista,[22] mientras que veinte y tres años más tarde, en *Cuba Literaria*, se acentúa el valor de "la historia de nuestra patria" así como la necesidad de que el poeta avive el amor a esa patria.[23] A siete años de la Guerra Grande (1868-1878), y para el clima espiritual de la revista, bien se puede suponer cuál era el sentido de la palabra "patria", de manera que en las publicaciones más representativas posteriores a esa epopeya la cubanidad es ya un torrente avasallador. Si en el "Prospecto" de la *Revista Cubana* hay la aspiración cívica de continuar en el espíritu de los que "nos han precedido y enseñado" conservando "siempre vivo el sentimiento cubano",[24] en el número 45, de diciembre de 1888, *El Fígaro* trae todo un programa literario, no ya cubano simplemente, sino patriótico, por el que la poesía y la cubanidad combatiente de la hora se confunden en un ideal de independencia:

> Si la moderna poesía cubana —dice el anónimo articulista—, fiel a la tradición de sus más egregios cultivadores, aspira a ser el verbo de nuestro pueblo para perdurar en su corazón, no debe invocar a otra musa que a la religión del tiempo heroico: debe ser himno y elegía, hossanna de gloria y treno de apoteosis. El bardo de la nueva era debe completar el ciclo de poesía que se completa en la realidad de la historia. Heredia fué el heraldo precursor que señaló a su pueblo los horizontes de la tierra de promisión. Luaces fué otro precursor, con sólo esta diferencia: que uno era

> cóndor libre y el otro águila prisionera, por lo que se limitó a presagiar el heroísmo cubano contando el heroísmo de griegos y polacos. — Ya el pueblo sabe ver en el cadalso un nuevo Tabor, sólo falta el poeta que consagre en el arte la epopeya grandiosa. [25]

Con esa fusión encendida de ideal político y de poesía se está de lleno en el espíritu finisecular que ha de llevar a la independencia política. José Martí, símbolo luminoso de los tiempos en su acción y en su prédica, bosquejará, como Varela, la república "con todos y para el bien de todos", la patria "altar . . . y no pedestal"; [26] en tanto que su ideal literario, para América o para Cuba, será el de la más pura expresión propia:

> . . . literatura no es otra cosa más que expresión y forma, y refleio en palabras de la Naturaleza que nutre y del espíritu que anima al pueblo que la crea.
>
> O la literatura es cosa vacía de sentido, o es la expresión del pueblo que la crea.
>
> La poesía vive de honra. [27]

La cubanidad como ideal es la consigna de los tiempos y el cauce subterráneo de que se nutren las formas varias de la actividad isleña. Por todo el siglo corre una urgencia tal de expresión propia, que la política igual que la poesía —"no art is more stubbornly national than poetry"— [28] se quiebran en tendencias que no son sino sendas. El siglo XIX isleño se explica, pues, en dos palabras: "cubano" y "hacer." Por eso resulta tan pletórico de valores, tan lleno de actividad intelectual y política, el siglo de oro de la nacionalidad aún no devenida estado. Y por eso en su búsqueda la quinta esencia del pensamiento cubano acaba por identificarse con la independencia.

OTTO OLIVERA,
Tulane University, New Orleans.

NOTAS

1 Ramiro Guerra, *Manual de historia de Cuba*. La Habana. Cultural, 1938, I, 206.

2 *Ibid.*, pp. 208-209, 219-222.

XUM

3 Félix Varela, *El habanero*. La Habana. Universidad de La Habana, 1945, p. 36.

4 *Ibid.*, pp. 103-105.

5 *De la vida íntima*. La Habana. Universidad de La Habana, 1945, I, 192.

6 *Ibid.*, p. 194. Como iluminadoras de la labor de Luz y Caballero son muy significativas las palabras de Julia Ward Howe, viajera estadounidense que visitó a don Pepe en La Habana: "He is a Liberal in politics and religion, a man of great reason and of great heart. In affairs of state, however, he meddles not, but contents himself with *making statesmen*. Like all wise Philanthropists, he sees the chief source of good to man in education, and devotes his life, and in a degree his fortune, to this object." *A Trip to Cuba*. Boston. Ticknor and Fields, 1859, 128. El subrayado es nuestro.

7 *Cartas del lugareño*. La Habana. Dirección de Cultura, 1951, p. 42.

8 *Ibid.*, p. 33.

9 *Ibid.*, pp. 197, 236-237.

10 *Las ideas en Cuba*. La Habana. Editorial Trópico, 1938, I, 112.

11 *Colección de papeles científicos, históricos, políticos y de otros ramos sobre la isla de Cuba*. París. Imprenta de D'Aubusson y Kugelmann, 1858-1859, III, 315-316.

12 *Ibid.*, p. 329.

13 "La historia es un vehículo que no se detiene ni un instante. La cogemos en marcha si es que no nos atropella." "El nacimiento de la conciencia histórica." *Cuadernos de la Universidad del Aire*. La Habana. Editorial Lex, 1951, núm. 36, 44.

14 De ellas ha dicho Medardo Vitier: "Las Revistas constituyen un factor muy considerable en la formación intelectual cubana del siglo pasado... Las hay que son exponentes de la orientación de un momento o período histórico." *Op. cit.*, I, 74.

15 *La Moda*, I, (1829), 1.

16 "Rasgos descriptivos de la naturaleza cubana", (1831).

17 Vol. II, (1831), 130.

18 *Ibid.*, p. 142.

19 "Plan de la obra", I, (1838), 7-8.

20 *Ibid.*, II, (1839), 5.

21 Vol. III, (1838), 18. Es un artículo de Domingo del Monte titulado: "Del destino de la poesía en el siglo XIX".

22 Se habla del "poeta castellano" en general. *Ibid.*, p. 9.

23 Vol. I, (1861), 16.

24 Vol. I, (1885), 5. El autor es Enrique José Varona.

25 P. 8. Artículo anónimo titulado "Líneas".

26 *Obras completas.* La Habana. Editorial Lex, 1946, I, 697, 706.

27 *Ibid.*, II, 342, 391; I, 823.

28 T. S. Eliot, "The Social Function of Poetry", *Critiques and Essays in Criticism.* New York. The Ronald Press Co., 1949, p. 112.

XUM

Hispanofilia en los Estados Unidos

THOMAS Jefferson, célebre Presidente de los Estados Unidos, aconsejó a su sobrino en 1787: "Lengua española. Préstale mucha atención, y procura conocerla en detalle. Por nuestras relaciones venideras con España y la América Hispánica esa lengua llegará a ser una adquisición de mucho provecho. La historia antigua de gran parte de América también se ha escrito en aquel idioma; te envío un diccionario."

Benjamín Franklin solía citar proverbios castellanos; y Henry David Thoreau soñó con la idea de hacerse cartero en el Perú. Creyendo inicua la posición yanqui en la guerra con México, este famoso ensayista se negó a pagar ciertos impuestos federales, y por tal contumacia pasó la noche en la cárcel de Concord. El héroe de una de las primeras novelas norteamericanas, *Francis Berrian* (1826), declaró a sus amigos mexicanos que en los Estados Unidos la gente baja desdeñaba a España, pero "toda la clase alta apreciaba el carácter español."

Un siglo después de la edad Jeffersoniana, profetizó el más conocido poeta estadounidense, Walt Whitman:

> A nosotros los norteamericanos todavía nos queda el trabajo de conocer a nuestros antepasados, y clasificarlos, unirlos. Resultarán más diversificados de lo que se ha supuesto, y de orígenes muy distintos. Hasta ahora, adoctrinados por escritores y maestros de escuela de Nueva Inglaterra, tácitamente pensamos que se han creado nuestros Estados Unidos sólo de las Islas Británicas, y que esencialmente no constituimos más que una Inglaterra secundaria... lo cual es equivocación enorme. Veremos que muchos de los rasgos de nuestra personalidad futura, algunos de ellos sobresalientes, han provenido de un linaje no inglés. ...A esa compuesta identidad americana del porvenir, el carácter español abaste-

XUM

> cerá uno de los elementos más vitales. Ninguna estirpe revela una historia retrospectiva más impresionante... más impresionante desde el punto de vista de lo religioso y de lo leal, o en cuanto al patriotismo, a la valentía, al decoro, a la majestad y al honor... Ya es hora de que nos demos cuenta... de que en el resumen de la antigua historia española no se hallarán más crueldad, tiranía, superstición, etcétera, que en el resumen correspondiente de la historia anglo-normanda. Al contrario, creo que no se encontrará tanto.

Estos ejemplos, y otros muchos que podríamos dar, indican, de parte de distinguidos literatos norteamericanos de los siglos XVIII y XIX, un vivo interés por las cosas españolas. Es curioso, sin embargo, que no se haya estudiado esto suficientemente. Hay ya una copiosa bibliografía sobre otras influencias extranjeras reflejadas en la literatura estadounidense; pero, según observa cierta autoridad en la materia, "todavía no se ha hecho ningún examen de la contribución española a la América del norte." Atraídos por el prestigio de otras culturas europeas los estudiosos norteamericanos no han visto bien el constante interés que en nuestro país se ha sentido por el mundo hispánico.

En una tesis doctoral, todavía inédita, he explorado el vasto territorio de novelistas, dramaturgos y poetas que, antes de 1831, usaron temas españoles.[1] El objeto del presente artículo se reduce a señalar tan sólo las corrientes más visibles de la atención norteamericana a lo hispánico.

Un estudio completo comprendería cuatro períodos. En el primero, hasta 1830, se arrojaron las semillas de la boga española. Aun los líderes culturales más renombrados eran profesores y estudiantes de castellano: Henry Wadsworth Longfellow, George Ticknor y varios otros. Viajes a España llegaron a ser la moda romántica del día para miembros de la sociedad alta o erudita, como Ticknor, quien afirmó: "España y los españoles me cautivan más que cualquier otra cosa que he visto en Europa." Famosos estadistas como John Adams y James Monroe visitaron la Península; norteamericanos eminentes como David Humphreys, James Bowdoin y Alexander Everett sirvieron en el cuerpo diplomático de Madrid.

Esta actividad hispanizante en círculos académicos y diplomáticos se reflejaba en la literatura. Abundaban novelas cuya acción

tenía lugar en España o en el Caribe, y que trataban de héroes como Colón o de legendarios piratas. Novelistas "góticos" como Charles Brockden Brown enviaron sus protagonistas malvados a que aprendieran nigromancia en la España inquisitorial, la España que fascinaba a Edgar Allan Poe. *Modern Chivalry*, de Hugh Henry Brackenridge, captó no sólo la estructura complicada del *Quijote*, sino también algo del espíritu. William Dunlap, "padre del escenario yanqui", produjo un sinfín de piezas basadas en temas españoles o hispano-americanos; otros dramaturgos trajeron de París unas traducciones de la comedia del Siglo de Oro. Respecto a la poesía, Philip Freneau y Joel Barlow encontraron en Colón un símbolo de la libertad mundial; y William Cullen Bryant empezó a publicar sus exquisitas traducciones de versos españoles renacentistas.

La semilla dió fruto durante el segundo período, en la época romántica que se extendió desde 1831 hasta 1865, fecha de la guerra civil en los Estados Unidos. Gentes muy cultas, como Washington Irving, seguían la costumbre de viajar por la Península y algunos sirvieron en la embajada norteamericana de Madrid. La boga por escenas españolas llegó al colmo en obras de los más célebres entre los primeros novelistas yanquis: James Fenimore Cooper, Herman Melville y William Gilmore Simms. Joseph Holt Ingraham y Robert Montgomery Bird hicieron uso de escenas mexicanas; y el último de los mencionados ofreció, junto con George Henry Boker, pesados dramas románticos que se basaban en temas hispánicos. Longfellow continúa el ejemplo de Bryant con hermosas traducciones, pero la contribución prominente se hallaba en el terreno de la historia artística, es decir, en las grandes narraciones de España e Hispano-América por Irving y William Hickling Prescott.

Durante la tercera época —hasta la guerra de 1898— literatos estadistas como James Russell Lowell y John Hay se dirigieron a España. Hubo una invasión de distinguidos viajeros femeninos, como Harriet Trowbridge Allen y Mrs. James Claghorn. Otra hornada de historiadores continuó la tradición de Washington Irving. Y otra vez el conocimiento de mundos hispánicos se reflejó en la literatura: en la prosa de Bret Harte y Edward Everett Hale, por ejemplo, y en la poesía de Joaquín Miller y Walt Whitman.

Así como los románticos se habían escapado a España y a la América Hispánica en busca de lo exótico, ahora, en la época con-

XUM

temporánea, han de encontrar temas allí los realistas. El mundo español provee el tema de la tauromaquia, explotado en la literatura por Ernest Hemingway, Tom Lea y Barnaby Conrad. En territorios estadounidenses de habla española, los realistas John Steinbeck, John dos Passos y Willa Cather han hallado lo sórdido o lo patético. El gran poeta Archibald MacLeish ganó el premio Pulitzer por su interpretación del tema de la "Noche Triste." Varios autores españoles —Blasco Ibáñez, Unamuno, García Lorca, etcétera— han gozado de una boga especial entre ciertos círculos recónditos de Nueva York. Harriet de Onís y Katherine Anne Porter han continuado en el campo de la traducción, esta última publicando en inglés una bella edición de *El Periquillo Sarniento*; entretanto, en el plano académico Irving Leonard y otros siguen acabando con la "leyenda negra".

Las razones de estas corrientes hispanófilas son muchas y demasiado complicadas para este breve artículo. Ante todo, resultaron de sucesos políticos que antaño ligaron los Estados Unidos a España. Segundo, bajo la inspiración de Irving los escritores del siglo XIX buscaron una literatura "nacional", y en esta busca no se podía pasar por alto el papel de España en el descubrimiento y establecimiento del Nuevo Mundo. Tercero, por el impulso romántico a principios del siglo pasado, Norteamérica se volvió hacia la Península, el país que, para los yanquis, dice cierto historiador "ha tenido a veces más encanto romántico que todo el resto de Europa." (Este encanto resultó quizá de que físicamente España había cambiado relativamente poco desde la Edad Media y seguía preservando bellos vestigios moriscos.) Por último, muchos fueron los escritores inspirados por libros castellanos, y muchas fueron las obras accesibles, como señala Harry Bernstein en un artículo sobre la increíble cantidad de crónicas e historias españolas en las primeras bibliotecas de Norteamérica.

FREDERICK S. STIMSON.

NOTAS

1 Stanley T. Williams, profesor en la Universidad de Yale, va a limitarse al período moderno en su nueva obra. Otro de los pocos investigadores de este tema, Miguel Romera-Navarro, en *El hispanismo en Norteamérica* (1917), al tratar de incluir todas las épocas y todos los géneros omite mucho de lo más significativo.

Guadalupe Amor y sus *Décimas a Dios*

ESTA autora, que nos ha obsequiado con obras de tan importante valor literario y humano como *Puerta obstinada* (1947), *Poesía* (1948), y *Polvo* (1949), viene a darnos una especie de resumen de su sentir y de sus pensamientos, en estas décimas, tan contradictorias y al mismo tiempo tan simples. De sus primeros libros no hablaremos ahora; concentraremos nuestra atención en las *Décimas a Dios*.

De cuarenta y tres décimas consta este libro, y, característica que lo diferencia en gran manera de las otras obras de esta autora, tiene una introducción suya. La edición demuestra buen gusto y sencillez; y hay en todo el libro algo que atrae invenciblemente. Al mismo tiempo nos produce un vago malestar, un impaciente movimiento de fastidio a menudo. Pero nunca aburrimiento.

Cualidades y defectos son éstos que emanan de lo más profundo de la personalidad de la autora: una introvertida. Ella es una introvertida que quiere hacerse extrovertida, que quiere forzarse a comunicar al mundo exterior sentimientos que son intransmisibles, y que, aunque en su soberbia se crea la única poseedora de ellos, son patrimonio de toda aquella gran porción de la humanidad que vive "no sólo de pan".

Y he aquí que quizás hayamos acertado con la razón de nuestro fastidio al leer muchas de estas páginas. A la poetisa le falta humildad y humanidad, condiciones ambas que nuestros místicos, siendo más religiosos ¿o, digamos, más dogmáticos?, no olvidaban de manifestar en su poesía... Basta con leer las páginas iniciales de estas *Décimas*, en que la autora se nos muestra tal como es: llena de la importancia de sí misma, de su propio ser. Nos dice que desde niña no pudo hablar con sus padres, con sus hermanos ni con sus

XUM

amigos como le hubiese gustado hablar a Dios. Poco después encontraremos en toda la obra que entre Dios y Guadalupe Amor (por supuesto nosotros, los demás mortales, no entramos en la cuenta) es Guadalupe Amor el ser más importante.

Esta introducción rebaja al libro, le llena de detalles que nos traen continuamente a la mente a la autora, la autora siempre, tratando de ponerse por encima de su obra, de hacer ver que es ella quien la ha escrito. Cuán verdaderas son sus palabras: "estoy llena de vanidad, de amor a mí misma." Y se piensa inmediatamente en su frase: "He vivido mucho, pero he cavilado mucho más . . .".

No importa. Olvidémonos de las páginas preliminares y leamos los poemas. Guadalupe Amor es mujer inteligente en sumo grado, y ha escrito bellísimos poemas. En ellos, tanto como en la introducción, sentimos más que advertimos, la existencia de una oculta imitación a Sor Juana (y son parecidas las dos personalidades).[1]

Principia el libro con unos versos que nos dicen claramente el estado de duda, incertidumbre y desconfianza de la autora:

> Dios, invención admirable.
>
> El inventarte es posible.
>
> Yo siempre vivo pensando
> cómo serás si es que existes.

Estado anímico bien conocido y mejor expresado. Necesidad de creer en momentos de amargura o desaliento; necesidad de una fe al sentirse débil. Como bien lo dice la autora en la introducción, sus versos oscilan desde la "fácil herejía hasta el impaciente misticismo". Nada extraordinarias son estas reacciones: ¿no las sentimos todos al transcurrir nuestra vida — decepciones, alegrías, triunfos y fracasos?

Lo que sí nos sorprende en estos poemas es la simplicidad de su realismo, como filosofía aplicada a la forma literaria. Que es más sorprendente por ser tan complicada y poco real la esencia de los versos. Y que se transfunde extrañamente a la palabra, llenándonos de una representación plástica de lo evocado. Hay una extraña contradicción entre el tema y la manera como éste se halla presentado. A la poetisa le preocupa el aspecto físico, material, de Dios. Es decir, trata de aprehenderlo con sus manos, con sus ojos; de de-

finirlo con palabras, de sentirlo con sus sentidos, por medio —podríamos decir— de instrumentos de precisión. Ella misma siente su falta y lo confiesa:

> Dios mío, sé mi pecado
> consiste en verte en concreto.

Y en su incapacidad de elevarse hacia El y sintiéndose tan terrena (nos dice ella de su ser: "... que pensando con la frente / se está pudriendo en el lodo") pretende hacer que El descienda.

Esta necesidad de conocer la existencia de Dios en forma real y tangible, le impide encontrarlo:

> no estás en todas las cosas
> son invisibles tus huellas.

No, para Guadalupe Amor —realista y soñadora—, un árbol es un árbol, una rosa es una rosa, una nube es una nube... y nada más. Así pues, ¿dónde está Dios? Si uno no lo lleva en sí, ¿cómo encontrarlo en las cosas? De ahí su:

> ... estéril agonía
> de conocer mi impotencia...

Algunos de sus poemas no son sinceramente incomprensibles en el profundo materialismo de su significado. Y pensando en sus otros libros mencionados en la primera página y en la tan acertada observación de A. Torres-Rioseco [2] que dice: "... y aunque su visión poética es también de romántica naturaleza su movimiento sensorio está limitado por su afán de definición", nos preguntamos si no será que la autora —que, cerebralmente, es una idealista convencida— no consigue nunca dominar ese fondo de materialismo profundo, o realismo si se quiere, que palpita latente muy dentro de ella:

> y me da espanto mi suerte
> pues voy a morir sin verte
> y sin comprender tu esencia.

Pero su sinceridad es tan grande como su terrenidad. Sentimos simpatía por ella, nos identificamos en su sentir, cuando dice:

XUM

Cuando débil soy, te imploro;
pero si me siento fuerte,
yo soy quien hace la suerte.

Sinceridad tienen estas décimas, y verdad. Alma al desnudo, la autora no teme empequeñecerse (la mejor prueba de su orgullo). Reconoce su orgullo y su falta de fe, y la importancia que esto tiene en su vida; conoce lo vanos que son los esfuerzos de una mente: "pero a mi humano criterio / le está vedado volar", y sin embargo, el anhelo por algo mejor no la abandona. Anhelo es éste que es un valor positivo en sí mismo, aunque quizás nunca llegue a realizarse; anhelo de elevación espiritual, de engrandecimiento del alma.

Sí. No nos cabe duda que uno de los elementos que más valor dan a este libro es su profunda sinceridad. Sinceridad de mujer tan llena de sí misma que ha olvidado su propia pequeñez. Así, no puede evitar un constante enfocar a Dios desde su pequeñito mundo intelectual y emocional, presentándole sus problemas (¡y reprochándole su falta de interés en ellos!). De tal modo que a veces nos da la impresión de estar leyendo a un autor medieval. Impresión que se refuerza al encontrar en estas décimas una serie de cándidas impertinencias que nos sorprenden y divierten; impertinente es, por cierto, la autora con todos (¿pues no nos dice que es fácil vivir como todos nosotros, mientras que ella investiga, se atormenta y no acepta el misterio?); pero son las impertinencias para con Dios las que nos causan el más divertido asombro:

¿Qué intentas conmigo hallar?
¿Te sirvo de experimento?

¡Ya vuélvete, Dios, visible!
¿Qué pierdes con que te vea?

Mi Dios, te propongo un trato:
¡que sin tardar me enamores!

Que se convierte en impresión francamente desagradable, en algunos momentos:

dios-demonio, ya es la hora
de que por fin te definas.

Impertinencias de niña mimada son éstas, que no pueden menos de producir una caída de tono, después de los momentos de profunda elevación espiritual a que nos arrastran algunos de sus versos.

La poesía de Guadalupe Amor es poesía esencialmente no popular. Y el público no tiene nada que ver con ella. Es poesía de un poeta para sí mismo, por sí mismo, de sí mismo. Y como en sus libros anteriores, encontramos en éste la misma actitud de concentración en su mismo ser, de encierro, de envolverse en sí misma. Guadalupe Amor es egocéntrica y vanidosa: para ella, sólo ella existe. No es poetisa de muchedumbres, ni siquiera de minorías. Esto, que pudiera ser considerado por algunos como una crítica desfavorable a la artista, se ofrece solamente como un comentario objetivo, sin que consideremos que esta cualidad aumente o disminuya el valor de la obra de arte en sí.

Pero lo que sí da valor y calidad a su obra, es la nostalgia y la sinceridad de su experiencia vital, el realismo de este monólogo interior. Valor de intimidad que le quita a su obra el valor de la comunicabilidad y que refuerza el sentir de que no es ella autora para muchedumbres.

Aparte de esta cualidad hay otra en el libro, que nos produce una cierta perplejidad y nos impide acercarnos a su autora: el que la existencia de éste su poderoso realismo se halle opuesta a un deseo inmenso, sincero, tenaz, de espiritualidad. Anhelo espiritual, un casi misticismo, a no ser por esta contradicción que la aleja de él, ya que el místico aniquila la realidad a fuerza de creer. Este es su problema: el estado de plena conciencia que la domina constantemente, no llegando a alcanzar una sobreconciencia, es decir, una experiencia mística. Y, ¿qué poesía, y poesía mística, puede existir sin la seguridad subconsciente de la existencia de un más allá?

Los aciertos de Guadalupe Amor son, a veces, magníficos, tales como cuando describe la soledad suya, de ser que no cree en nada, y dice:

Soledad sola poseo
opaca, hueca, infinita

XUM

exacta descripción de esa soledad sin límites. Y cuando al no poder captar a Dios, profiere, acertando en describir poderosamente su sentir:

No tengo nada de ti,
ni tu sombra ni tu eco,
sólo un invisible hueco
de angustia dentro de mí.

Sincera angustia tiene la perplejidad de este atormentado indagar:

¿Tú inventaste el pensamiento?
o, ¿es él el que te inventó?

Porque el problema es torturante, angustioso, desesperante. Sobre todo si al tratar de enfocarlo con la mente, como ella misma lo dice, se escapa la Idea —que es en realidad nervios y emoción—, para que sólo la vanidad sea la que soporte su existencia. Y cuando Guadalupe Amor dice: "eres el eterno ausente / que de la angustia nació", recordamos a Aquel gran torturado que pudo decir: "Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?"

Quizás sorprenda a muchos encontrar como expresión de un alma complicada y retorcida en extremo, angustiada y palpitante, descontenta e inquietante, un vocabulario tan sencillo, tan directo, tan limitado si se quiere. Las palabras que usa la autora son las comunes, sin ninguna demostración de intelectualismo. Y si en algún momento es su expresión rebuscada, lo es con una rebuscada sencillez:

Hoy Dios llegó a visitarme
y entró por todos mis poros.

De las imágenes, cuando éstas se hallan presentes, lo que no es muy a menudo, se puede decir lo mismo. Lo que de Sor Juana tiene Guadalupe Amor, como ya hizo notar Torres-Rioseco (ob cit.), que habla de "la absoluta sencillez" que persigue la poetisa, no son las imágenes poéticas rebuscadas, no es el conceptismo. Lo mismo se puede repetir del fluir límpido de su verso. Que fluye así, fácilmente, ligeramente, serenamente, por el don poético que debe ser

patrimonio suyo, si tan tempranamente ha demostrado esta poetisa tal seguridad en el manejo de la rima.

Y nos preguntamos: ¿es esta característica voluntaria en ella? ¿Ha perseguido ella la simplicidad, tratando de hacer de estas décimas una rudimentaria comunicación con Dios, en la que sólo se necesitan los signos más elementales, o existe en ella una definitiva pobreza de lenguaje, de expresión, de vocabulario, que se hace más visible al repetirse el tema, el personaje, la forma y el estilo en los poemas? Examinamos sus otros libros y encontramos la misma rebuscada sencillez en ellos, y repetimos rebuscada. Porque creemos que Guadalupe Amor sigue un plan preconcebido en sus poemas: el de formarse un estilo nuevo, propio y único, que corresponda a su vigoroso individualismo. Y el mismo énfasis que pone en la elegante sencillez de sus versos, lo pondrá en escoger la misma elegancia en la presentación del libro, de todos sus libros, desde su forma hasta el tipo de imprenta y la calidad de papel en que están impresos, y el cuidar minucioso del detalle.

Al terminar la lectura de las *Décimas a Dios* sentimos, muy dentro de nosotros, que hay algo, más allá de sus inseguridades y de sus impertinencias; algo que trata de manifestarse y que aún no ha encontrado su más adecuada expresión. Sincera es la búsqueda de la autora en el infinito, su lucha por convencerse de la existencia de un ser supremo, su tratar de explicarse a ese ser, para amarlo más y mejor. Y en este anheloso indagar suele obtener bellísimos efectos de contraposición de conceptos, como en aquella décima cuyo espíritu ha ido perdurando en nosotros a través de los siglos, desde aquel su comienzo en los acentos de la poesía provenzal. Y como en ella, sentimos la armonía de aquella búsqueda por:

> el silencio sin tortura,
> la libertad en clausura,
> la fe sin exaltación.

Y reconocemos también el valor de síntesis de este libro. En unos cuantos versos pasa ante nuestros ojos la visión admirable del más profundo sentir y de los torturantes problemas de toda una existencia. Guadalupe Amor, en versos que a menudo poseen un pro-

XUM

fundo valor estético, nos muestra su difícil lucha por la obtención completa e irrefutable de la verdad que busca. Sabemos que la lucha ha sido dura, y fué privilegio nuestro dejarnos llevar por ella en su atormentada senda.

MIREYA JAIMES FREYRE,
University of California, Berkeley.

NOTAS

1 A propósito de esta semejanza, véase A. Torres-Rioseco, *Concepto de una nueva poesía*, en el suplemento de *El Nacional*, marzo de 1947. México.

2 A. Torres-Rioseco, *ibid.*, y también del mismo autor, para una crítica de la obra de Guadalupe Amor, véase "Puerta obstinada", en el suplemento de *El Nacional*, 1947.

Tres poesías desconocidas de Martínez de la Rosa

En el "Prólogo del Autor" que aparece en el tomo primero de sus *Obras Completas,* (París, Braudry, 1845), Martínez de la Rosa nos dice que la colección de poesías que ha escogido para esta edición reúne composiciones viejas y nuevas y que éstas son "las postreras tal vez de mi vida". Pero, a pesar de su aserción, el amor hacia las musas que había cultivado desde su infancia no estaba destinado a morir tan prematuramente, puesto que algunos años después, en una revista de Lisboa, la *Revista Peninsular* para el año 1856, fueron impresas tres poesías suyas que hasta hoy, que yo sepa, permanecen desconocidas. No dudo que los lectores de la Revista Iberoamericana —que saben del influjo de Martínez de la Rosa en la literatura Hispanoamericana— convendrán conmigo en que bien merecen ser reproducidas. La primera tiene por título: "Al Monasterio denominado de la Peña." [1]

Esa que ves altísima montaña,
La plantó Dios en el inmenso llano:
Mira allí al Tajo que los campos baña,
Y allí la masa en el confín lejano
De enormes rocas sobre eterno asiento...
De los siglos el paso desafía,
Y qual gigante torre y atalaya
Ve a sus plantas yacer la humilde playa
Y su cerviz eleva al firmamento.
Allí latiendo el pecho generoso
Bañado el rostro en llanto de alegría
El monarca piadoso
Las anheladas velas descubría;
Al súbito contento

XUM

Falta la voz y aliento,
A Dios levanta los humildes ojos,
Y un voto hace ferviente,
En tanto que a sus pies arrodillado
Vese el héroe esforzado
Que al sol robó las llaves de oriente.
De austeros cenobitas
Esa fué la mansión, ése el asilo:
Del mundo aislados qual la misma roca
Sereno el pecho, el ánimo tranquilo,
Ruda tormenta, del sagrado albergue
Un día los lanzó, mas la memoria
Del gran monarca vivirá por siempre,
Qual de Vasco inmortal la eterna gloria.
Y es común voz que en la callada noche
Suelen allí vagar sus sombras graves;
En tanto que en las nubes se retrata
La imagen fiel de las ansiadas naves.

(Cintra—agosto de 1852), *Op. cit.*, 198.

El fondo de la poesía está magistralmente perfilado. El enlace de tierra y cielo que representa la mole imponente de la montaña, parece anunciar las dos escenas que siguen, terrenal la una, celestial la otra: la evocación del descubrimiento de las naves portuguesas que culmina con el verso altamente lírico —*que al sol robó las llaves de oriente*, y la supervivencia de este episodio histórico en la fantasía del pueblo, en forma de visión tan viva que se lo figura no con vagos contornos, sino como *fiel* imagen, adjetivo éste que confiere una poderosa eficacia a todo el cuadro. Además, la eternidad del asiento de la montaña se repite con buen efecto en la eternidad de la memoria del incidente en que fueron los protagonistas el rey don Manoel y Vasco da Gama. Toda la composición, pues, tiene una estructura sólida y bien eslabonada.

La segunda poesía lleva como título: "Une nuit d'été aux environs de Lisbonne".

Charmant séjour, belles rives du Tage,
Triste et pensif je vous fais mes adieu!
Je vois les flots s'endormir sur la plage;
La lune éclaire et la terre et les cieux.

Le nautonnier sur sa barque fragile
Laisse en passant un sillon lumineux;
Sa reme fend la surface mobile,
L'écho répète ses amburs et ses voeux.

Le doux zéphyr, inconstante et volage
Sème partout des parfums delicieux...
Charmant séjour, belles rives du Tage,
Triste et pensif, je vous fais mes adieu!
(Lisbonne, 26 août 1852). Op. cit., 200.

En estos versos el autor nos comunica su tristeza al dejar el Tajo y sus orillas escogiendo, como contraste, uno de sus aspectos más románticos y sentimentales simbolizados por la noche y el barquero enamorado. Más que una agrupación de palabras es un largo suspiro, suave y rítmico como el ondear de las aguas del río amado. Es una verdadera joya poética.

"Los Astros y las Flores" es el encabezamiento de la tercera. Su contenido es una renovación de un tema de la poesía neoclásica (Metastasio, Meléndez Valdés, etc.)

¿Será tan ciego, y sin ventura el hombre,
que exista tal vez, uno siquiera,
que el universo absorto contemplando,
de Dios no adore la potente diestra?
Ella los astros arrojó al vacío,
cual leves granos de menuda arena,
y un siglo y otro siglo sin chocarse,
obedientes prosiguen su carrera:
ella mil y mil soles ilumina;
de la noche el capuz bordó de estrellas;
al polo boreal la antorcha enciende;
y el curso audaz señala a los cometas.
más allá de ese cielo hay otros cielos;
más allá de esa esfera, otras esferas;
y en tanto que ellas guían silenciosas
sólo el trono de Dios inmoble queda.
Mas si dejando el infinito espacio,
los ojos vuelves a la humilde tierra,
un árbol, una planta, una flor sola
del Supremo Hacedor la gloria ostenta.
Mira al altivo girasol que amante
del astro sigue la triunfal carrera,
y al apagar su luz en el ocaso,
lánguido siente la penosa ausencia:
en tanto que otras flores recatadas
de noche lucen su sin par belleza
cual tímida doncella que medrosa
sólo a la luna sus encantos muestra.

XUM

Emula de la palma se columpia
sobre el flexible tallo la azucena,
y del cándido seno el oro puro
del céfiro lascivo el beso anhela;
mientras cerca la tierna sensitiva,
símbolo del pudor y la inocencia,
la toca apenas temeraria mano
las verdes hojas vergonzosa pliega.
Rojo clavel sobre nevado seno
la viva llama del amor demuestra,
llorados lirios las celosas ansias;
la siempreviva funeral tristeza,
y el [blando] palpitar de un pecho amante
con su dulce fragancia la violeta,
que tímida se oculta entre la grama
y anuncia ya la grata primavera. [2]

Op. cit., 479-480.

Robusta y de una admirable entonación épica es la sección que se refiere a los astros. Es una concepción que brota de una inspiración fresca y espontánea. En cambio, la sección floreal tiene tonalidad idílica y aunque encontramos en ella algunos versos bellos, no constituye una representación adecuada de la gloria del Supremo Hacedor, dejándonos indiferentes y descontentos. Es evidente que no se logra ocultar el esfuerzo retórico que la ha engendrado. Como resultado de esta fractura tonal, tenemos una composición cuya primera parte posee una rara excelencia y cuya segunda parte decae hasta el nivel de la mediocridad.

* * *

No solamente tienen importancia esas tres poesías como novedades, sino que si examinamos contemporáneamente las composiciones en las *Obras Completas* hallamos que aquéllas son estéticamente superiores a sus hermanas escritas anteriormente. Efectivamente, si hacemos excepción de la "Elegía a la muerte de la Duquesa de Frías", [3] notamos que en estos versos nuevos se manifiesta por primera vez una auténtica madurez artística, por medio de una más intensa participación personal en las creaciones de su fantasía. Y si a éstos fuera posible añadir otros (que por cierto deben de existir, pues es inconcebible un hiato de tantos años en la produc-

ción poética de Martínez de la Rosa) nos veríamos obligados a revisar los juicios existentes sobre nuestro poeta, en dirección marcadamente ascendente.

JOSEPH G. FUCILLA,
Northwestern University.

NOTAS

1 Nota del autor: "Lo fundó el rey D. Manoel en una altura, desde la qual descubrió las naves Vasco da Gama".

2 Nota del autor: "Estos versos los compuso el autor en Lisboa en el verano de 1852".

3 Véase M. Menéndez y Pelayo. *Martínez de la Rosa. Estudio biográfico.* Madrid, Compañía de impresores y libreros, S. A., p. 9. En las *Obras Completas*, I, *op. cit.*, p. 46, la rúbrica no es "Elegía" sino "Epístola".

XUM

La novela *Mercedes*, de Marco Antonio Jaramillo

Marco Antonio Jaramillo vivió en los años de 1849-1904. Nacido en Sonsón, parece haber pasado la mayor parte, si no es que toda su vida, en esa ciudad de la provincia colombiana de Antioquia. Su única obra de ficción publicada, es una novela. Este relato ha recibido comentarios muy favorables. Agustín del Saz, en su reciente copilación sobre la novela hispanoamericana, [1] se refiere a *Mercedes*, como "la celebradísima novela". El padre Ortega Torres la elogia recordando que Tomás Carrasquilla la llamó la mejor novela colombiana después de María. [2]

Después de haber leído *Mercedes*, me han puesto perplejo los comentarios altamente encomiásticos de estos críticos respetables. Sorprende especialmente que Tomás Carrasquilla, uno de los más distinguidos novelistas de su país, haya elogiado esta novela de tal modo. [3] Para mí, *Mercedes* es bastante inferior, y excepto para aquellos interesados en la historia de la novela colombiana, realmente merece el olvido relativo en que se halla.

Los ejemplares de *Mercedes* son ahora muy difíciles de encontrar. Gracias a la inusitada generosidad del doctor Bernardo Toro, de Medellín, un ejemplar de este raro volumen vino a parar recientemente a mis manos. Consta de 302 páginas bastante pequeñas. En la cubierta, aparte del nombre del autor, título, lugar y fecha de publicación (Medellín, 1907), se lee: "Sonsón, mayo de 1900". Como Jaramillo murió en 1904 y su libro fué publicado póstumamente, tres años más tarde, "Sonsón, mayo de 1900" debe significar el lugar de composición y el mes y año en que fué terminada.

XUM

El padre Ortega Torres considera a *Mercedes* como "novela de carácter histórico", y así es. Sin embargo, más que de la historia política de este período (la revolución de 1860 y los sucesos de años anteriores y posteriores a ese desastre), la novela trata de las vidas de ciertos personajes que habitan en Sonsón y alrededor de ese lugar, y estos individuos aparentemente tienen realidad histórica. En un interesante preámbulo a la novela, dedicado a sus hijas, Jaramillo les ofrece este relato verdadero. No es realmente una novela, especifica él; hasta entonces les ha prohibido leer novelas porque "esos libros, por inocentes que parezcan, engañan a las jóvenes, pintándoles una vida que no es la vida real", y espera que gocen estudiando "la humana vida" en su libro. También hay un epílogo a la novela, en el cual aclara que *Mercedes* era un ser viviente, una buena amiga. Su libro, pues, describe la tragedia que destruyó la vida de una persona que él conoció bien. Cuán exactamente reales sean los otros personajes no se puede asegurar; pero se presume que al menos tienen algo de realismo. En tres ocasiones Jaramillo ofrece notas que comprueban la verdad de los incidentes que narra, y uno de ellos atañe a Antonio Hurtado, el protagonista de la novela. Es posible que Jaramillo haya disfrazado sus personajes por medio de nombres ficticios.

La trama de *Mercedes* es bastante sencilla. Antonio, hijo de don Pedro, se educa en Sonsón y también en el cercano rancho paterno. A otro miembro de la familia, su prima Mercedes, más joven que él, la acogieron en el seno de la familia cuando su madre murió. De niño, Antonio muestra una disposición demasiado agresiva, tendencia a disputas y a crear conflictos; unido a su agresividad, hay un temperamento violento que no puede reprimir. Es muy inteligente; sobresale en la escuela y parece tener un brillante futuro. Mercedes, a los 14 años, florece como una hermosa mujer y Antonio comienza a amarla apasionadamente. Ella corresponde a su afecto, pero muy castamente, y cuando a los 18 años él quiere interrumpir sus estudios en la Universidad de Medellín y casarse, ella insiste con sus padres para que regrese por un año más. Así se hace.

Como el día fijado para el regreso de Antonio se aproxima, los jóvenes enamorados están muy impacientes por reunirse; la boda se hará en plazo corto. Don Pedro en ese día infortunado, cabalga para encontrar un caballo que se le ha perdido; después de hallarlo,

don Pedro busca refugio bajo un árbol, donde ambos, hombre y bestia, caen muertos por un rayo. Antonio al ir a casa apresurándose por la tormenta, ve el cuerpo de su padre muerto; el terrible golpe lo vuelve loco. Cuando Mercedes y su madre lo encuentran, no las reconoce y tiene que ser contenido por la fuerza, por los sirvientes, para prevenir actos de violencia.

La locura de Antonio es por mucho tiempo incurable en apariencia, aunque el doctor de la familia espera una posible recuperación, por medio de alguna emoción súbita. Los años pasan, y Antonio vive cuidado por su madre, amorosa y afligida, y la fiel Mercedes. Su amor no decrece nunca, y cuando un joven y brillante médico, que visita al doctor de la familia, viene a examinar a Antonio y se enamora de ella, rehusa su oferta matrimonial, sin la menor vacilación. Vive con la firme esperanza de la recuperación de Antonio. Y ésta llega a través de una serie de sucesos culminantes que no necesitan recapitularse en este breve sumario. Pero la recuperación es únicamente un preludio a su decisión de unirse al ejército conservador y ayudar a derrotar a los liberales, quienes en la guerra civil de 1860 están asolando el país. (La simpatía de Jaramillo por la causa conservadora es una de las más positivas características de su libro.)

Antonio muere en un combate. Ha dejado toda su hacienda a Mercedes, pues su madre murió poco antes. Mercedes vive en la casa familiar, en Sonsón, hasta que la ataca el cáncer, cercana a los cuarenta años.

El paralelo entre *Mercedes* y *María* resulta obvio. Ambas pintan la tragedia de un amor de jóvenes frustrado por la muerte. La locura de Antonio tiene paralelo en la epilepsia de María. Ambas se sitúan en la Colombia rural y ofrecen gran riqueza de costumbres. La concepción del tema tanto de Isaacs como de Jaramillo, es valiosa; es en la ejecución del tema en donde Jaramillo se muestra deficiente. Mientras Isaacs, con arte singular, desarrolla su tema principal, sin permitir la intrusión de asuntos extraños de importancia, Jaramillo, incapaz de mantener la unidad de su relato, no puede manejar bien el factor más importante en su trama. Como consecuencia de ello, desvía su atención frecuentemente hacia otros personajes o incidentes, con tal insistencia que el lector se halla perdido, pues no sabe cuáles son los caracteres principales y cuál se supone

XUM

que sea el tema principal. Estos cambios son, a menudo, desconcertantemente abruptos; la técnica de transición del autor, al pasar de un incidente a otro, es muy rudimentaria. Puede dar la medida de su falta de capacidad para comprender la técnica de construcción de la trama, el hecho de que aun haya intitulado mal su novela, como la misma Mercedes se lo señala en el epílogo. Realmente debiera de haberse llamado *Antonio* (o, como sugiere Mercedes, quizás *La venda roja*, referencia a la cinta roja que, según dice Antonio, desciende sobre sus ojos durante sus ataques de locura total). Con terquedad dictada por su afecto hacia ella, Jaramillo rehusa a Mercedes cambiar el nombre de su novela, y el resultado es un relato en el cual al personaje del título se le concede sólo un espacio menor. Unicamente cuando se termina de leer la novela, se puede decidir lo que Jaramillo pretendía en su historia.

La pintura de costumbres de Jaramillo es espléndida y aquellos pasajes en que trata de ellas son excelentes. Su diálogo es a menudo vivaz y verosímil; su reproducción del lenguaje rural de esa región es auténtico. Su capacidad para crear y pintar caracteres, sin embargo, es mucho menos segura. Como el requisito principal de una novela que pretende ser real, es la creación de personajes convincentes, encontramos difícil perdonar esta falta a Jaramillo. El Antonio de Jaramillo no tiene completo sentido, dentro o fuera de su locura; es menos que humano. En las páginas dedicadas a la niñez de Antonio, no dibuja su carácter claramente, y no sabe uno a qué atenerse en cuanto a su manera de ser, o a lo que de él debe pensarse. Parece, a veces, que es un pequeño monstruo. Cuando crece, se vuelve casi un ejemplo de virtud, y este aparente cambio de carácter no es, por muchos motivos, lo bastante convincente. Pero en la explicación de la locura de Antonio es donde uno se encuentra desconcertado: en ninguna parte de su novela el autor ha ambientado al lector adecuadamente para este súbito ataque, y por algún tiempo es casi increíble. Se expone, después, que el carácter de Antonio cuando niño ya llevaba el germen de su locura posterior; que sus ataques de rabia incontrolable rayaban realmente en locura. Esto es en verdad posible; pero hasta el momento de su impulso inicial, estamos totalmente impreparados para ello. Similarmente, el suicidio de dos de los mejores amigos de Antonio al principio de la his-

toria, lo motiva y explica de manera muy pobre, y aunque Jaramillo asegura que el episodio es verdadero, no quedamos satisfechos.

El carácter de Mercedes, a lo que parece, es admirable. Ella es, en verdad, semejante a María, la heroína de Isaacs; pero la creación de Jaramillo no está plenamente lograda; no es en realidad una persona, en suma, la que Jaramillo recrea. Modelo de belleza femenina y de virtud, es realmente demasiado buena para este mundo, y la advertencia de Jaramillo a sus hijas, en el preámbulo de este relato: que deben guardarse de la ficción pues sus personajes no son reales, parece tener aplicación a su propia novela.

Debe uno desgraciadamente concluir, por ello, que *Mercedes* ha sido demasiado bien calificada, y que al compararla favorablemente con *María* o con cualquier otra de las mejores novelas colombianas, se le hace un inmerecido favor. Jaramillo no entendía realmente la personalidad humana, o no podía, al menos, retratarla de una manera convincente. Hay partes de su novela que son desconcertantemente pueriles. El padre Ortega Torres, en las páginas anteriormente citadas, dice de Jaramillo: "Es autor importante, pero poco conocido." No es injusto sugerir que la importancia de Jaramillo para la novela colombiana, es realmente bastante menor y que su fracaso, en cuanto a que no se le recuerde ni lea hoy en día, es en gran parte merecido.

GERALD E. WADE,
The University of Tennessee.

NOTAS

1 Agustín del Saz, *Resumen de historia de la novela hispanoamericana.* Barcelona, 1949, p. 211.

2 José J. Ortega Torres, *Historia de la literatura colombiana.* 2ª ed. Bogotá, 1935, p. 508. No he encontrado ninguna otra referencia a *Mercedes* en los volúmenes usuales sobre literatura colombiana.

3 El juicio de Carrasquilla acerca de otras figuras literarias de su tiempo es igualmente pasmoso; ver Rafael Maya, "Las 'Homilías' de Carrasquilla", *Bolívar*, núm. 14, pp. 759-761. En el caso de Jaramillo, Carrasquilla probablemente fué engañado por la excesiva generosidad hacia un antioqueño paisano suyo, y también por su entusiasmo por la aproximación realista de Jaramillo a la literatura. Esta cercanía era poco común y carecía de popula-

XUM

ridad en Colombia, en la época de *Mercedes* y su aparición; se prefería el modernismo y las extravagancias literarias, mientras la actitud de Carrasquilla (y Jaramillo) hacia su arte, era muy avanzada para su época. Para la opinión de Carrasquilla sobre la literatura de su tiempo, ver "Homilías", en *Bolívar*, número de referencia, pp. 763-795.

Una revista de Herrera y Reissig

I

NUESTRA tarea es bien modesta: publicar unos cuantos datos sobre una revista literaria apenas conocida del célebre poeta uruguayo Julio Herrera y Reissig. Nos referimos a *La Nueva Atlántida* de la que sólo alcanzó a publicar dos números, correspondientes a los meses de mayo y junio del año 1907. [1]

Una mirada retrospectiva a las postrimerías del siglo pasado en el Uruguay, revela la coexistencia de una gran variedad de corrientes intelectuales. Como en casi todos los países hispanoamericanos, el romanticismo persistía aún. *Tabaré* es del año 1886, y las firmas de los últimos románticos (Zorrilla de San Martín, Acevedo Díaz) aparecen en los periódicos y revistas del día, al lado de las de autores mucho más jóvenes. A ese romanticismo tardío se oponían el positivismo de Spencer y el realismo y naturalismo europeos. Y al margen de lo tradicional poco a poco se va incubando el esteticismo finesecular. De esa multiplicidad de ideologías, pues, arranca la literatura moderna uruguaya, que ostenta nombres de tan alta categoría como los de Rodó, Herrera y Reissig, Florencio Sánchez, Quiroga, los Vaz Ferreira, Agustini, Reyles, Viana y otros muchos. Si los *Anales del Ateneo* (1881-1886) reflejan con fidelidad los ideales de la segunda generación romántica, la *Revista Nacional* (1895-1897), redactada por Rodó, Pérez Petit y los hermanos Martínez Vigil, da un paso definitivo hacia nuevas modalidades estéticas. Además de los estudios de Pérez Petit dedicados a los más recientes maestros europeos, sus páginas recogen las firmas de Darío, Lugones, Santos Chocano, Gómez Carrillo, Jaimes Freyre, Salvador Rueda, Díaz Rodríguez ... En todas partes se abren paso las novedades artísticas:

XUM

en Buenos Aires Rubén Darío publica *Los Raros* (1896) y *Prosas profanas* (1896); Gómez Carrillo manda sus crónicas elegantes de París; Rodó en 1899 da a la estampa su famoso estudio sobre Darío; etcétera.

Lo que más nos interesa señalar aquí, sin embargo, es que en 1899 Herrera y Reissig, todavía poeta con dejos románticos aunque datan del mismo año "Holocausto" y "Wagnerianas", lanza al mundo literario de Montevideo *La Revista*, periódico literario y científico quincenal que se publicó desde agosto, 1899, hasta julio del año siguiente.[2] Veintidós números y un total de unas quinientas sesenta páginas, encabezadas por su beligerante "Programando". No sólo abunda la producción literaria en ese período, sino también florecen las revistas: la *Revista del Salto* (1899-1900) de Horacio Quiroga, *Vida Moderna* (1900-1903) y otras muchas; la más fugaz de todas, *La Nueva Atlántida* (1907) de Herrera y Reissig.

Llegamos al año 1907. Con la publicación de *La Nueva Atlántida*, Herrera y Reissig reanuda sus esfuerzos editoriales que habían sido interrumpidos por la desaparición de *La Revista* hacía unos siete años. El poeta disfrutaba de cierta celebridad literaria en Montevideo. Es la época de la Torre de los Panoramas (1902), del famoso *Decreto* (1904), de la polémica con Roberto de las Carreras (1906). Se ha definido ya como audaz reformador en la poesía lírica; ha escrito una buena porción de su obra definitiva, y los periódicos del día publican sus colaboraciones en verso y en prosa.

Los dos números de su revista "de altos estudios" (mayo-junio de 1907) representan un total de ciento cincuenta y dos páginas de texto.[3] Se publicó en la Tipografía de la Escuela Nacional de Artes y Oficios, y la dirección estuvo en la famosa Torre de los Panoramas, calle Ituzaingó, número 235.[4] Es muy probable que *La Nueva Atlántida* haya tenido tan corta vida por la muerte del padre de Herrera y Reissig, acaecida en julio de 1907. Años atrás había contribuído generosamente a sostener la primera revista dirigida por el poeta. Es lógico suponer, pues, que Herrera y Reissig haya abandonado su proyecto, no sólo por la falta de ayuda material necesaria en tales empresas, sino también por haberse agravado de su padecimiento cardíaco. Se recordará que permaneció retirado de la redacción de *La Revista*, por algún tiempo, a causa de su salud. En efecto, tras el inesperado fallecimiento de don Manuel Herrera, sobrevinie-

ron apuros económicos para toda la familia. A juzgar por ciertas notas optimistas, que anuncian futuras colaboraciones de literatos distinguidos,[5] de ninguna manera se esperaba la suspensión del periódico. Por lo demás, un estudio de Scipio Sighele ("La obra de G. D'Annunzio ante la psiquiatría", II, 115-121) y otro de Raúl de Alceda ("La voluntad exteriorizada", II, 105-113) no llegaron a concluirse.

Poco hemos podido averiguar con respecto a la génesis de *La Nueva Atlántida*. Sin duda el proyecto iba madurándose en el pensamiento del poeta porque ya en enero de 1907 había escrito a Armando Vasseur:

> Querido Vasseur: Ruégole con *cien lenguas* que cincele para la gran revista *La Nueva Atlántida* un gran *bombo* que estremezca a todo el país y haga abrir una boca de cocodrilos en éxtasis a los excelentes burgueses para que anuncien sus casas, etc., etc.
>
> Por informes le adjunto la circular de comercio; será una revista 1,001, exquisita, cruel, abismática, aterradora, oceánica, hierofántica, inadjetivable.
>
> Espero que *El Día* del lunes o martes se engalane con el anuncio a gran orquesta de mi gran revista.
>
> . . . . . .
>
> Tendríamos que hablar mucho y convenir la forma en que su colaboración nos vendrá desde Europa. Usted podrá hacernos mucho bien y enviarnos otros colaboradores desde aquellos mundos. En fin, venga y hablaremos.
>
> No deje de hacer el suelto para la revista.[6]

Aunque sí cumplió con lo pedido, de hecho Vasseur no colaboró en los dos números de la revista. También se reproduce en el periódico una crónica de *La Razón*, firmada por "Aladino" (I, 74-76), que auncia, entre calurosos elogios de Herrera y Reissig y su valor como poeta, la publicación de *La Nueva Atlántida* para abril inmediato.

En la prosa inicial de su publicación, "En el circo" (1-3), Herrera y Reissig expone el amplio programa de *La Nueva Atlántida*. En primer lugar afirma la necesidad espiritual de fundar su revista:

> La aparición de una gran revista en nuestra América contemporánea es una estrategia y es un símbolo. Todo la reclama. Es un maná de redención y de nueva vida para los pueblos. Es que el momento es oportuno, digámoslo alto. Casi religioso. (1)

XUM

Y tras la evocación de la utopía de Platón, Herrera y Reissig se proyecta a un futuro soñado:

> El meridiano filosofal de la historia pasa por la hora presente en que nuestro estandarte evoca la más risueña utopía de Platón: *¡Atlántida feliz!* ... plasmada en bella realidad más tarde ... y que la eterna evolución de las ideas renovará en cien moldes prestigiosos, como un artista sumo haciéndola surgir *distinta*, preclara, *idealizada*, otra *Atlántida*, aún más feliz, tan desemejante de la contemporánea, como la América de Colón difiere de la hipótesis del maestro etéreo. (1-2.)

La revista no será exclusivamente literaria. Aspira a recoger todo el pensamiento moderno:

> A esa finalidad super-consciente de los nuevos rumbos sociales, a ese fenomenismo sublime de las causas complejas y de los profundos albores del alma que primaverizan nuevas floras del Pensamiento y del Arte —tiende su prora de luz el Argos de nuestra briosa aventura—, mientras nuestros ojos se hunden meditabundos en el abismo eternal. (2.)

Y luego se refiere el poeta a la literatura del día y la del futuro:

> Somos incipientes. Somos obscuros. Lo que relumbra es superficial: brillo de mica y de pantano. Todo está por hacerse. El camino es torvo. La lontananza sombría. Se pretende forjar Hércules para el futuro. Y Apolo duerme. Y Euterpe y Polymnia están mudas. Y el templo de Minerva cerrado yace.
>
> Una multitud de acróbatas profanos trepa por sus columnas, entre los peristilos y las paredes ruinosas. (2.)

Ya no parece ser el mismo que años atrás había trazado las audacias de "Programando", y ahora se patentiza un plan americanista de acción, ideado por el poeta en los párrafos que a continuación transcribo:

> Cincelemos el nuevo tipo social: el varón fuerte y digno: la Conciencia; el microcosmos armónico; el as futuro de la especie. Alta prédica. Cursos escolásticos para el pueblo. Escuelas de agronomía, agropecuaria y de mineralogía en los departamentos. Enseñanza nocturna para obreros. Difusión de las Artes plásticas. Universidad libre. Ateneo de verdad. Liceos de enseñanza preparatoria y gimnasios en toda la República. Educación política de las Masas. Fiestas escolares. Democratización de las Ciencias.

> Alta pedagogía. Centro de Bellas Artes. Glorificación histórica de los héroes y de los grandes hombres. Exposiciones y Certámenes cosmopolitas. Fundación de una Academia de honor.
>
> Tracemos la periferia psicológica futura de la nacionalidad. Concursos. Academias. Baños públicos. Liceos populares. Congresos internacionales de estética. Certámenes de artes plásticas. Propiedad literaria legalizada por el Estado. Asociaciones de escritores amigos. Retribución del trabajo cerebral. Franquicias y protección a la publicidad. Subvenciones a los intelectuales y ubicación de los literatos en los puestos públicos de alta categoría y en la diplomacia, para mayor gloria de la nacionalidad. Pensiones de estudio en el extranjero. Juegos florales. Premios. Lauros. Becas. Cátedra de enseñanza libre para el pueblo. Apoteosis del talento. Estatuas de los más altos espíritus en plazas y paseos públicos. (2-3.)

Así era su sueño de una nación progresista. Tal programa social para el futuro del país, no deja de recordarnos en ciertos aspectos la actuación de José Vasconcelos en el Ministerio de Educación Pública, en México, hacia 1921. Además del afán nacionalista, la revista ambicionaba resonancias más universales: una dignificación de lo americano en el arte y en la política. *La Nueva Atlántida*, pues, anhela ser revista de las Ciencias y del Arte, no portavoz de una sola escuela poética, y a toda manifestación del pensamiento moderno abrirá sus columnas.[7]

Se pone de manifiesto esta actitud tolerante en la sección permanente titulada "El problema del alma en la sociedad moderna". La nota de redacción que la inaugura (I, 18-20) se debe a Francisco C. Aratta, el más asiduo colaborador de la nueva revista. Este no sólo se refiere a los avances de las ciencias psíquicas, sino también insiste en la imparcialidad de *La Nueva Atlántida*, "tribuna abierta a todos los ideales" que "se inclina a escuchar a todos los que sepan hablar con altura de estilo y nobleza de pensamiento." (I, 19).[8] Tras breve alusión a la acogida fervorosa dispensada por la prensa y el público a la revista, el mismo Aratta, autor de la prosa inicial del segundo número ("Las nuevas nebulosas del pensamiento"), exagera los elevados ideales que motivan la publicación:

> ¿Bólido o astro? No lo sabemos, todavía; pero es luz que viene de lo alto, de lo superior de la conciencia, de lo más fuerte de la voluntad, de lo más luminoso del Pensamiento... (II, 77.)

XUM

> LA NUEVA ATLANTIDA ... abre un arco triunfal para que pasen todos los artistas, los pensadores, los que han hecho un culto de la Ciencia y un estímulo generoso del Arte... (II, 78.)

Y más adelante, afirmando que *La Nueva Atlántida* se enorgullece de ser la primera revista en América que ha abordado científicamente el magno problema del alma en la sociedad moderna, su prosa, con frecuencia hiperbólica, se torna oratoria altisonante. Basta un ejemplo:

> ¡En ruta, pues, luchadores de la voluntad, audaces creadores del ideal latino! No llega a la cumbre el que se queda atrás, entonando canciones plañideras, sino el que escala riscos, orilla abismos, y clava el bastón ferrado en las cimas, donde halla una nieve tan pura que apenas rozóla con sus alas el águila real de las montañas.
>
> ¡En ruta! ¡en ruta! LA NUEVA ATLANTIDA os va abriendo camino; como el tenebroso albatros de Hugo, penetra en las regiones desconocidas del porvenir, aspirando el alma del mundo, a plena inmensidad de las ideas, en el vértigo de la ascensión, chamuscando sus alas de sombra en las estrellas de las nuevas conquistas y de las nuevas nebulosas del pensamiento. (II, 80.)

Desde luego, *La Nueva Atlántida*, por su pronta desaparición, no pudo llegar nunca a realizar tan altos principios. Al respecto, nos permitimos citar en parte, sin embargo, un artículo encomioso firmado por Julio Romano que se reproduce al final del último número de la revista (II, 148-152). El autor se refiere a la escasez de revistas y libros en el Uruguay, que se halla "bajo el imperio de una apatía desconsoladora" (148) y, aludiendo a *La Nueva Atlántida*, dice:

> ... la super-revista de Julio Herrera y Reissig, que irradió como un Biela anormal de larga cauda pontificia, en el horizonte, desolado. Falta estímulo y hay exceso de virus en el ambiente, mucha mediocridad triunfante, mucho oropel bárbaro hecho como el manto de arlequín con la tela de otros mantos... (150.)

II

Con respecto a las colaboraciones en la revista predomina la poesía sobre los otros géneros literarios. No todos los versos allí publicados son modernistas; los hay también que manifiestan clara-

mente su herencia romántica. A las composiciones inéditas, de calidad sumamente desigual, sin embargo, se suma la reproducción de cinco poemas de Amado Nervo (I, 64-68) [9] y otro de Rubén Darío (II, 114).[10] En efecto, un recorrido rápido de los colaboradores revela firmas de poetas que han alcanzado cierta fama y otras muchas hoy olvidadas por los historiadores de las letras rioplatenses.

El poeta y dramaturgo argentino José de Maturana colabora con cinco sonetos alejandrinos de corte modernista, agrupados bajo el título de "Tardes fantásticas" y fechados en Buenos Aires, 1907 (I, 14-17). Más que nada, recuerdan el género llevado a suma perfección por Herrera y Reissig mismo en *Los éxtasis de la montaña* y también por Leopoldo Lugones. Tal semejanza se ve con claridad en ciertas imágenes ("La tarde está cargada de sol, como un problema / que en álgebras de ensueño resuelve el infinito") y más extensamente en la estrofa que copiamos:

> Bajo una gran capota de muselina extraña
> se aleja de un imperio la tarde moribunda,
> que de un fulgor violeta los ámbitos inunda
> como si diese un grande bostezo en la campaña.

Contertulio de La Torre, Carlos López Rocha, cuyo libro *Palideces y púrpuras*, (Buenos Aires, 1907) mereció un prólogo de Herrera y Reissig, contribuye con un soneto endecasílabo ("La Fuente", I, 41) que revela también las ineludibles huellas de la entonces imperante escuela. Sus versos se caracterizan por una decoración suntuosa muy en boga y se pueblan de imágenes típicas del modernismo más exterior ("cuello diamante de cisne o serpiente", "y es beso de iris y aljófar de espuma").

Al poeta y político Emilio Frugoni, que alcanza renombre después y, en esta época, ya era autor de dos libros en verso, se debe un canto de angustia y de presentimiento ("Paisaje de invierno", I, 33-34) que forma parte de *El eterno cantar*, (Montevideo, 1907). Novedosa por su libertad técnica, esta poesía recoge ciertos ecos modernistas en un fondo netamente romántico. Con reminiscencias de Bécquer y otros románticos de tono menor, Benjamín Fernández Medina, mejor conocido como cuentista, se mantiene fiel a la tradición poética, en su silva "Alto silenzio regna...", (I, 50-51). También de filiación romántica es "Delectación amorosa" de Illa Mo-

XUM

reno, autor de *Rubíes y amatistas*, (Montevideo, 1907). Ese poema está escrito en cuartetos octonarios (8 más 8), con rimas agudas en los versos pares. Otra poesía completa el primer número de la revista: una delicada composición sin título (I, 69) de María Eugenia Vaz Ferreira, antigua colaboradora de *La Revista*, que no incorpora el poema, cuyo primer verso reza así: "¡Ay de las melodiosas serenatas!", a su obra definitiva *La isla de los cánticos*, (Montevideo, 1924).

Sin tener en cuenta la poesía de Rubén Darío ya apuntada, el segundo número de *La Nueva Atlántida* sólo publica originales de Pedro P. Naón ("La musa de Guido", II, 81-82), de Juan Más y Pi ("La canción nueva", II, 93-95) y de Angel Falco ("Las musas galantes", II, 142-143). En calidad son, por lo demás, inferiores a las composiciones recogidas en el número anterior. El poema de Naón, asiduo colaborador en *La Revista*, se caracteriza por un derroche de alusiones mitológicas, todas referentes al arte del poeta en su taller helénico; el de Más y Pi, contertulio de La Torre, es un himno altisonante a la vida, cuya última estrofa en endecasílabos representa a nuestro ver lo peor de una retórica todavía romántica:

> Y en esta eterna marcha hacia adelante,
> de acero y bronce sea nuestra lira;
> hirientes para el mal sean sus ritmos,
> y sonoras como ellos nuestras rimas.
> De acero y bronce sean en la lucha
> para el combate entre enemigas filas...
> De acero y bronce sean en el triunfo
> cual sonoras campanas bien tañidas...
> De acero y bronce cual las almas libres
> en su ascensión a la Suprema Vida...

Y por último, los tres sonetos alejandrinos de Angel Falco ("Friné", "Cleopatra", "La Maintenón") manifiestan, como se desprende de los títulos mismos, una predilección por el culto de lo exótico, tan gustado por muchos poetas de aquel entonces.

En resumidas cuentas, pues, la poesía de *La Nueva Atlántida* es representativa de las corrientes estéticas del día: un romanticismo que perdura y un modernismo suntuoso, de tema helénico y exótico, que puede relacionarse con el parnasianismo. Según ya dijimos, el valor lírico de esos poemas es muy desigual; pero deben

destacarse las colaboraciones de Maturana, de Frugoni, de María Eugenia Vaz Ferreira como las mejores de la revista.

En cuanto a la prosa literaria de *La Nueva Atlántida*, el primer número se enriquece con un ensayo crítico de José Ingegnieros, "La exégesis de Dante" (I, 4-13), fechado en Florencia, 1906. El escritor argentino, en varias ocasiones colaborador de *La Revista*, comenta las recientes obras de Sardou, Bovio y D'Annunzio que pretenden recrear a Dante. La máxima figura de las letras italianas, según Ingegnieros, no puede abstraerse del propio mundo creado por su genio en *La Divina Comedia* ni tampoco concebirse en la vida moderna de hoy. Para buscar a Dante, hay que ir a la obra misma, puesto que el poeta pertenece plenamente a otra vida y a otros tiempos. Una colaboración ("El ideal de las letras castellanas", I, 42-49) de Francisco Aratta, exalta los valores vitales de la literatura, frente a las puras bellezas formales cultivadas por autores que han renunciado a la vida. También el mismo Aratta contribuye al segundo número con otro trabajo en prosa, de escaso interés literario ("Un centauro de la raza", II, 122-127). Ya serenadas las relaciones entre Herrera y Reissig y Víctor Pérez Petit, la revista recoge de éste un cuento gracioso e irónico, "Examen de latinidad" (I, 52-63), que evoca aspectos humorísticos de la vida de estudiante. Si bien se publican los originales de Scipio Sighele ("La obra de D'Annunzio ante la psiquiatría", II, 115-121) y del amigo de Horacio Quiroga, Atilio C. Brignole ("La armonía en el contraste", II, 144-147), merece breve noticia una crónica literaria de Andrés L. Demarchi ("La muralla", II, 128-141). Ese artículo, motivado por el obsequio de la última obra dramática de Coelho Netto *La muralla*, además de realzar la producción y el talento literarios del dramaturgo brasileño, subraya la importancia del intercambio intelectual entre países hispanoamericanos y recuerda, al respecto, los esfuerzos, fracasados a última hora, de unos jóvenes para llevar sus obras al Brasil. [11]

Por su ausencia una firma nos llama la atención: la del director de *La Nueva Atlántida*. Aunque Julio Herrera y Reissig publicó seis poesías, cuatro prosas y algunas notas de redacción en *La Revista* [12] años atrás, sólo es del poeta la prosa inicial del periódico ("En el circo") que firma "La Dirección". Una nota (II, 141) anun-

XUM

cia para el próximo número, que no llegó a publicarse, la inclusión de un artículo de estética del poeta: "El círculo de la muerte". [13]

Ante todo, *La Nueva Atlántida* fué una promesa, un esfuerzo heroico del poeta Herrera y Reissig en pro de la cultura. Otra insigne prueba de su generosidad. Conviene recordar el plan americanista de su periódico, tan significativo en vista del consabido exotismo del poeta. Debido a la vida fugaz y la calidad del conjunto, los propósitos que motivaron la fundación de *La Nueva Atlántida*, por desgracia no pudieron llegar a cumplirse cabalmente. Los apuntados colaboradores futuros no habrían dejado de aumentar infinitamente su prestigio literario e histórico. Tal como es, no obstante, reafirma el florecimiento intelectual en Montevideo durante el primer decenio del siglo actual. [14]

ALLEN W. PHILLIPS,
Universidad de Michigan.

NOTAS

1 Con respecto a *La Nueva Atlántida*, la bibliografía crítica es sumamente escasa. En su pequeña crónica "De *La Revista* a *La Nueva Atlántida*" [*Número*, II, (núms. 6-7-8, enero-junio, 1950), pp. 293-299] el fino crítico uruguayo José Pereira Rodríguez dice textualmente: "... No he podido obtener ningún dato relacionado con esta 'revista de altos estudios', pues en ninguna de las bibliografías del poeta, publicadas hasta la fecha, la he visto mencionada... César Miranda, el albacea literario de Herrera y Reissig y su amigo más íntimo, vagamente recuerda ahora que Julio publicó una revista ...después de *La Revista*... La hermana de Herrera y Reissig, al dedicar algunas páginas de su biografía del poeta a *La Revista* no menciona en ningún momento a *La Nueva Altántida*...", (p. 295).

Por lo demás, Roberto Bula Piriz en su largo estudio reciente sobre la vida y obra del poeta [*Revista Hispánica Moderna*, XVII, (núms. 1-4, enero-diciembre, 1951), pp. 11-93] apenas dedica media página (p. 41) a la revista en cuestión, aunque sí cita una carta dirigida por el poeta a Armando Vasseur, a la que nos referimos más adelante.

2 Esta publicación del poeta es documento imprescindible para el estudio de la iniciación del modernismo en el Uruguay y ha merecido amplio comentario por la crítica. [Sobre ese tema puede consultarse el excelente estudio de Raúl Montero Bustamante, "*La Revista* de Julio Herrera y Reissig", *Revista Nacional*, VIII, (núm. 92, agosto de 1945), pp. 304-310, que se ocupa del primer número del periódico.] Aunque su mismo director era todavía un

joven prácticamente desconocido en aquel entonces, una lista parcial de sus colaboradores confirma el prestigio de *La Revista*: María Eugenia Vaz Ferreira, Zorrilla de San Martín, Carlos Martínez Vigil, Elías Regules, Benjamín Fernández y Medina, Roberto de las Carreras, Carlos Reyles, Javier Viana, José Ingegnieros, José Santos Chocano, etcétera. De hecho, en sus páginas aparecen firmas de casi todos los países de América.

3 Al primer número corresponden las páginas 1-76 de texto, más otras cuatro de avisos (77-80); al segundo, las páginas 77-152, con cuatro de avisos numeradas I-IV.

4 Copio ese dato del estudio ya citado de Pereira Rodríguez (p. 295), porque el tomo que tengo a mano no registra ese detalle.

5 Entre ellos se destacan, por ejemplo, los siguientes: Paul Groussac, Andrés L. Demarchi, Florencio Sánchez, José Ingegnieros, María Eugenia Vaz Ferreira, Daniel Martínez Vigil, José Santos (II, 92). Otra nota (II, 104) apunta los siguientes nombres: José E. Rodó, Juan Zorrilla de San Martín, Benjamín Fernández y Medina, Carlos Martínez Vigil. Con todo, una nómina de alta categoría, y se notará que varios son antiguos colaboradores de *La Revista*.

En la lista anterior el nombre de José E. Rodó, quien nunca colaboró en *La Revista*, llama la atención en virtud del antagonismo literario y político que separaba a los dos escritores. Sobre todo a partir de 1900 son menos cordiales, en efcto, sus relaciones personales. Al llamado "decadentismo" literario de Herrera y Reissig se oponen los ideales americanistas de Rodó. [Ver sobre ese tema el interesante y bien documentado estudio de E. Rodríguez Monegal, "Rodó y algunos coetáneos", *Número*, II, (núms. 6-7-8, enero-junio, 1950), pp. 300-313.]

6 Alvaro Armando Vasseur, *Maestros cantores*, (Madrid: Talleres de don Juan Pueyo, 1936), p. 212.

7 La crónica de "Aladino", antes aludida, también insiste en los ideales americanistas de la nueva revista: "Dada la existencia, ... de una gran patria americana con resumen y por cima de todas las patrias pequeñas, urge necesariamente la publicación de una revista que vivifique ya que parece agotarse por dispersa, en un haz maravilloso, la producción americana, de triunfadoras florescencias de juventud, estrechando a la par, para hacerlas más fuertes y más íntimas, las relaciones culturales de América ..., (I, 75).

8 No es nuestro propósito estudiar las colaboraciones que carecen de interés literario. Aunque sea de paso, las apuntamos: (número I) César Lombroso, "Sobre fenómenos espiríticos y su interpretación", 21-32; J. M. Palmarini, "La ciencia y el espiritismo, (entrevista con Enrique Morselli sobre las investigaciones medianímicas)", 35-40; (número II) Manuel Herrera y Reissig, "Henry George. Su escuela de economía política. El sistema económico del single tax. Prólogo a un estudio económico", 83-92; F. Zingarópoli, "Lom-

XUM

broso y el padre Franco frente a los fenómenos medianímicos", 96-104; Raúl de Alceda, "La voluntad exteriorizada", 105-113.

Dada la aparente importancia concedida a los estudios del espiritismo cabe señalar que Herrera y Reissig mismo se interesó brevemente en él hacia 1906. [Ver: Bula Píriz, *Ob. cit.*, p. 41].

9 A *Jardines interiores* (1905) pertenecen "Vieja llave", "Tan rubia es la niña que..." y "Esta niña dulce y grave"; a *Poemas* (1901) "La[s] cigüeña[s]"; y a *Místicas* (1904) "A Kempis".

10 El poema de Darío es el IX de *Cantos de vida y esperanza* (1905).

11 Unas notas bibliográficas, noticias de periódicos, etcétera, terminan cada número: I, pp. 72-76 (e incluye el artículo elogioso de "Aladino") y II, pp. 148-152 (aquí se recoge el trabajo de Julio Romano sobre la aparición de *La Nueva Atlántida*, pp. 148-150).

12 Los trabajos de Herrera y Reissig publicados en *La Revista* son los siguientes: (Poemas) "La musa de la playa", "Holocausto", "Wagnerianas", "A Guido y Spano", "Psicología de unos ojos negros", "Plenilunio" y (Prosas) "Programando", "Conceptos de crítica", "Sueño de oriente" (reseña crítica) y "La Chacra" (reseña crítica).

13 Ese artículo, publicado aparentemente por primera vez en *El Diario Español* de Buenos Aires, el 8 de marzo de 1905. [Ver: Bula Píriz, *Ob. cit.*, p. 84], fué recogido después de la muerte del poeta por Juan Más y Pi: *Páginas escogidas*, (Barcelona: Maucci, 1914).

14 Terminadas estas páginas, nos llegó el excelente trabajo de José Pereira Rodríguez titulado "Las revistas literarias de Julio Herrera y Reissig", que se publicó en los siguientes números de la *Revista Nacional* de Montevideo: año XII, (núm. 132, dic. de 1949), pp. 345-352; año XIII, (núm. 143, nov. de 1950), pp. 178-189; y año XV, (núm. 161, mayo de 1952), pp. 205-216. En las dos primeras partes de su artículo, Pereira Rodríguez estudia respectivamente los dos tomos que alcanzó a publicar *La Revista* y en la última se dedica a *La Nueva Atlántida*.

El estudio de Pereira Rodríguez, que lleva el sugestivo subtítulo de "*La Nueva Atlántida*, ¿desconocida u olvidada?", es bien distinto en forma y en contenido del nuestro, aunque nos es grato ver que coincidimos en más de un punto de vista.

Sin embargo, queremos llamar la atención hacia unos cuantos datos, para nosotros desconocidos, que el crítico uruguayo ha incorporado a su trabajo. Por ejemplo, el "Julio Romano" ("brioso paladín del verso nuevo", II, 148) que celebra la aparición de *La Nueva Atlántida* en el artículo que citamos, no es otro que el amigo entrañable del poeta, César Miranda. Asimismo la firma "Raúl de Alceda" es un pseudónimo empleado por el más entusiasta colaborador de la revista, Francisco C. Aratta. Por lo demás, Pereira Rodríguez acierta a dar datos precisos sobre el porvenir de unas cuantas colaboraciones apareci-

das en las páginas de *La Nueva Atlántida*. Si se nos permite decirlo, lo que parece faltar en su estudio es un juicio sintético sobre la calidad de las colaboraciones literarias allí publicadas. No obstante, hemos querido transcribir en parte el párrafo final de su ensayo: "... En *La Revista*, junto a los escritores nuevos y viejos, congregó a un núcleo de militares jóvenes para que tuviesen tribuna propicia para sus inquietudes técnicas. En la fugaz vida de *La Nueva Atlántida* se puso de manifiesto una preocupación que atañe más que al 'sentimiento trágico de la vida', a la preocupación metafísica por el destino del alma. Y en ambas manifestaciones, Herrera y Reissig se condujo con una ejemplar generosidad, no muy frecuente en el ámbito literario, para estimular a los nuevos, para respetar a los viejos y para darles a todos los obreros intelectuales, amplio campo de acción... Individualista como era en la elegante y refinada prestancia de su poesía, supo hacerse a un lado para dejar que el reducido espacio de sus revistas acogiera la labor literaria de los demás...", (p. 216).

XUM

PERFILES

Dos escritores brasileños

I

Erico Veríssimo

En sus reflexiones acerca de la novela moderna, este escritor brasileño —uno de los más interesantes escritores latinoamericanos contemporáneos— ha expresado su convicción de que "la gran verdad es que la complejidad de la novela aumenta en razón directa con la complejidad de la vida". Y agrega: "La ciencia avanzó y, en cierta manera, la gran mayoría de los conocimientos científicos que en tiempos pasados eran propiedad casi exclusiva del sabio, del estudioso, del docto, hoy se vulgarizan de tal forma, que el novelista se ve impelido a dejar de ser solamente el hombre que cuenta una historia, para ser también el escritor que está bien informado de los problemas y de los descubrimientos de su época, en todos los dominios."

Tal afirmación de Erico Veríssimo es, en cierto modo, suficiente para hermanar su estética a la de los más interesantes novelistas norteamericanos actuales: los norteamericanos, a los que Veríssimo aparece bastante solidarizado, no sólo en algunos aspectos de su novelística, sino hasta también en algún pasaje de su vida activísima, sobre todo en su adolescencia y en su primera juventud, ya como estudiante, ya como periodista o bien como modesto empleado de

XUM

una casa de comercio. Y hasta la manera vertiginosa con que logró la consagración, tiene algo que evoca a los escritores estadounidenses.

Dos grandes premios, obtenidos en poco tiempo —el "Machado de Assis" y el "Graça Aranha"—, señalaron su nombre a la atención del público, y su novela *Caminos cruzados* (premiada con el segundo de los galardones mencionados) dió amplia razón a quienes afirmaban ver en Veríssimo a un escritor fuerte, nuevo, diferente, personalísimo.

Pero fué sobre todo, la publicación en 1938, de *Olhai os lirios do campo* lo que confirmó y amplió ese prestigio. Dicha novela viene a ratificar la afirmación de Erico Veríssimo acerca de la novela contemporánea, que hemos transcrito al comenzar la presente nota. Porque en *Olhai os lirios dos campo*, al reflejar la lucha entre el sentido práctico y el triunfo ideal, entre el triunfo falso y el verdadero triunfo, entre la tentación y la conciencia, el novelista revela un profundo conocimiento de las reacciones en el mundo de la psicología. Y toda esta sabiduría aparece libre de digresiones, de pesadez didáctica, para tornarse imagen vital.

De carácter distinto a *Olhai os lirios do campo*, su *Viagem a aurora do mundo*, al centralizarse en motivos prehistóricos, los enriquece con una viva imaginación y con una interpretación muy aguda de diversos problemas estéticos y científicos. Ese libro ha sido comparado a los mejores de Wells y, en verdad —y a pesar de su amplia originalidad— se emparenta, en cierta manera, con la visión del gran escritor británico.

En enero de 1941, invitado por el gobierno estadounidense, partió Veríssimo a la patria de Whitman. Esa estada inspiró una obra poco conocida entre nosotros: *Gato preto em campo de neve*, especie de calidoscopio, panorama abigarrado y atractivo, en que resaltan las virtudes de agilidad y modernidad de buena ley que caracterizan al autor, cuya mejor novela es, quizá, la más reciente: *Lo demás es silencio*, obra en que la profundidad psicológica y el hervor emocional se unen en una realización de intenso dramatismo y de sobrios toques líricos, sin perder nunca su auténtica calidad novelística.

XUM

II

Padua de Almeida

Es poeta de sentido social y de expresión nueva y ardorosa, con algo de profético y reivindicador. Este escritor siente intensamente el dolor y la desorientación de los seres humildes y desheredados, que vagan al azar. Siente su voz, que recoge en poemas de ritmos amplios. Así les dice: "Os defenderé, hermanos de dedos destrozados y de ojos cansados; os defenderé. El sonámbulo convoy de la injusticia humana ulula y silba, con sus lúgubres pitadas, atravesando túneles perdidos. Y con ruedas negras, interminables, pasa sobre vosotros."

Este anhelo de solidaridad humana, que constituye la faceta más personal del lirismo de Padua de Almeida, lo señala con relieves muy propios, en el coro de la poesía brasileña, pudiendo afirmarse que es él quien con mayor intensidad y tenacidad recoge el clamor de los hambrientos, de los sedientos, de los vagabundos, de los obreros explotados, de las multitudes ávidas de justicia.

Ese clamor tiene, a veces, tono de rebeldía, o bien se expande en una mística música. En otro de sus poemas declara: "Estamos sin apoyo. El hambre nos persigue y tú huyes de nosotros. Tu sombra, inmensa y fría, aléjase y nos repele. Tus manos se cierran, se cruzan, como puertas de bronce. Y tu voz se calla como la boca indiferente e insondable de un muerto, cuando —entre sollozos— te imploramos: "¡Queremos una llama y un pan! ¡Tenemos hambre! ¡Estamos perdidos!" "Tú huyes y te callas y tu ausencia y tu silencio nos magullan. Estamos sin apoyo, en tu inmensidad inerte."

Como puede apreciarse, el clamor de Padua de Almeida no llega al tono discursivo, que es el gran enemigo de la poesía. Su seguro

XUM

instinto artístico lo aleja de esas zonas antipoéticas. Se expresa con gran pureza de lenguaje, preferentemente en el verso libre, que es el más adecuado para la poesía suya. A veces, recuerda un poco la manera de los cantos bíblicos. En otras ocasiones, se hermana a la música de Claudel. En todo caso, hay en sus poemas una síntesis expresiva muy bien lograda.

Esta poesía tan fraterna y tan honda, eminentemente universal y humana, es hoy más necesaria que nunca. Constituye el mensaje de un mundo que, tras de todos sus errores, tras de todas sus luchas, sus anhelos de justicia, comprende que el secreto de la concordia reside en la terca certidumbre de que el alma humana es una, la misma en todos los rincones de la vasta tierra. Poesía de lucha, que no se opone a la otra, la que es como un remanso suntuoso en medio de la lucha.

Padua de Almeida, desde su primer obra titulada *Minha sombra* hasta sus más recientes poemas, confirma su condición de ciudadano del mundo y de auténtico poeta.

GASTÓN FIGUEIRA.

RESEÑAS

LUIS MERINO REYES, *Murcila y otros cuentos.*—Santiago de Chile, 1953.

Luis Merino Reyes posee un estilo y una actitud filosófica que lo diferencian nítidamente entre los escritores chilenos contemporáneos. Coartado por una cualidad de selección estricta y minuciosa, y por una intuición aguda del valor pictórico y psicológico del detalle cotidiano, labora en un sector tan sólo de la población chilena y, dentro de este sector, en un grupo de individuos a quienes la vida les sucede como un ataque glandular, incontrolable, imprevista, moderadamente amarga y, en ocasiones, dulce como una falsa convalescencia. Chilenos de la clase media y popular. Personajes universales en quienes se reconoce la pasión y la esperanza, la nostalgia y la desilusión, el absurdo y la fatalidad, tan comunes en las condiciones presentes. Merino mira la vida como un misántropo mira el movimiento de la calle a través de una persiana ligeramente levantada. Tiene el ojo penetrante de los sabuesos de la sensación y el terror metafísico de ciertos endemoniados que gozan hoy de enorme popularidad. Sus instantáneas de la rutina chilena nos hacen pensar en el Joyce de los *Dubliners*.

Los cuentos de Merino —el que ahora comento es su tercer volumen— no siguen el corte tradicional, tan obvio, del cuento criollista chileno. La trama es mínima, o simplemente no existe. A veces ni siquiera hay un personaje central, sino un complejo de retazos psicológicos. El autor está siempre presente en un segundo plano. Se parece a un director de teatro que goza con el efecto producido por los gestos que ha enseñado a sus actores. Su técnica favorita es el *flash-back* armonizado a veces, pero, por lo general, deshilvanado, espontáneo y lleno de sorpresas.

XUM

Su última obra contiene cinco cuentos. Dos de ellos, "El civil" y "El detenido", concentran, en mi opinión, lo más depurado de su fina perspicacia y de su honda simpatía humana; su lenguaje es sobrio y refleja una parquedad que sugiere la más emocionante tragedia sin ceder jamás al sentimentalismo. Otro cuento, como "Relevo", describe los incidentes en la vida de un cuartel, incidentes que resultan de mínima importancia en comparación con la densidad psicológica que se revela en cada personaje, especialmente a través de la sensualidad de la Gata y la resignación mórbida del teniente. "El detenido" es como el apunte de un tema que un novelista del siglo diecinueve hubiese exprimido hasta las heces. Merino lo delinea en tres o cuatro rasgos y la figura de su estafador que, de la respetable tranquilidad burguesa, pasa a la soledad carcelaria, tiene la brutal y, al mismo tiempo, controlada fuerza dramática de las figuras del dibujante Grosz. "El civil" es, quizás, el cuento que más se ajuste a la técnica tradicional. La trama es sencilla y marcha directamente hacia un dramático e imprevisto desenlace. Pero lo que apasiona en la narración no es tanto el incidente culminante como el drama vital del pobre diablo que choca, como un murciélago, contra las paredes desnudas y hostiles de la tosca entereza militar.

Cabe preguntarse, al concluir de leer estos cuentos, si Merino se contentará con las admirables pero limitadas realizaciones de que ha hecho gala en sus tres pequeños volúmenes, o si intentará uno de estos días la creación de una obra, tal vez una novela, de mayor envergadura. Tengo la impresión de que no hay otro escritor chileno, por el momento, mejor dotado para darnos el análisis clínico de la clase media de su país, en un estilo y una técnica que poseen indiscutible categoría estética.

FERNANDO ALEGRÍA

FÉLIX LIZASO, *José Martí, recuento de centenario.*—La Habana, Cuba, 1953.

Dos nombres ilustres, de maestro y discípulo, que se asocian. El primero, por la acción y ámbito de libertad que su pensamiento inspira. El segundo, por la admiración y devoción hacia la obra, cumbre por múltiples conceptos y gigantesca por su variedad y volumen, desarrollada por

el egregio poeta cubano. Martí, que sólo tuvo alas para medir las distancias, encontró en la generosa persona de Félix Lizaso uno de sus más fervientes admiradores y divulgadores del pensamiento martiano. Identificado íntimamente con los ideales del maestro, Lizaso difunde su doctrina a todos los vientos, con toda la pasión que inspira la obra del prócer y el porvenir del pueblo cubano, que es grande y es libre merced a la sustancia con que lo animó el más sacrificado de sus mártires. Si algún día oscuro en la vida Cuba olvidara, por designio triste del azar, cuánto Martí le dió en anchura de horizontes y si se apagara en la mente de sus hombres el espíritu lumínico de la libertad, por la que sucumbió, sonriente al concluir una etapa de su laboriosa actividad, hasta el propio nombre de la perla de las Antillas desaparecería del concierto de las naciones. Y podríamos decir, acongojados, a nuestros descendientes: aquí, en esta isla, cierta vez, nació, creció, luchó, padeció y murió un hombre cuyos sentidos, desde niño, estaban dirigidos a la libertad.

Féliz Lizaso así lo entiende. Y hombre, casi sexagenario, de cinco lustros a esta parte, ha consagrado al estudio de la vida, obra y pensamiento de José Martí, más de una docena de libros y opúsculos, que comprenden desde su epistolario, hasta artículos desconocidos, sobre el maestro predilecto de Martí; la pasión, la mística, el espíritu, la casa, el archivo del maestro. Y por si fuera poca la abundancia de conceptos, amplió el conocimiento martiano, divulgándolo a través de la utopía de América, Martí precursor de la Unesco y la proyección humana del gran repúblico. Ahora, con motivo de cumplirse en 1953 el centenario del natalicio de esta figura estelar de América —que al lado de Bolívar, Miranda, Bello, Sarmiento y la pléyade de aguerridos combatientes de la libertad, que inyectaron en las arterias del hemisferio la sangre caliente que tantos otros antes y después ofrecieron generosos al porvenir— acaba de dar a publicidad un nuevo libro en dos volúmenes, con un total de casi ochocientas páginas: "José Martí, recuento de centenario".

En este libro —que recoge la labor periodística de Félix Lizaso en torno a la figura cumbre de José Martí durante un cuarto de siglo, para que no se apague en los hombres la luz de tan caros ideales— se admira, al par que la profundidad admirativa del autor hacia el maestro, cómo la proyección humana que inspira todas las páginas, plenas de cariño, de ternura, de bondad, de afecto recóndito, de hermosura imaginativa y de humanidad en suma que brotan de cada palabra, de cada frase, de cada

XUM

intención, exactamente tal cual lo había practicado en vida el poeta inmortal cuya advocación vive latente en Félix Lizaso.

Esta obra registra los tesoros más puros del sentimiento que guió los pasos de Martí a través de su azarosa vida, borrascosa y accidentada por cárceles, países de ambos mundos, amores y conspiraciones, en la que fué dejando parte de sí mismo, con aquella bondad y comprensión tan suyas. Y Félix Lizaso, en estos últimos cinco lustros, analiza en los trabajos que integran el libro que comentamos, la vida interior y posterior a la desaparición física del mártir, con ese cariño fraterno que la persona noble y generosa lleva remachado al corazón frente a las figuras de relieve por sus grandes obras de humanidad.

Todos los aspectos de resonancia propia o de extraños, de proyecciones y homenajes, de doctrinas, ejemplos, biografías y cuanto en suma tenga atingencia con José Martí, han sido recogidos por Félix Lizaso en la prensa de su país, y fuera también, durante veinticinco años. Al recoger en esta circunstancia esos trabajos y darlos a conocer en libro, el autor pretende demostrar con ello, frente a la obra realizada, cuánto es posible hacer en bien sin medida y sin flaqueza cuando median la persistencia, el afán, el calor y la voluntad férrea de hacer triunfar un ideal, animado por el fuego de la libertad.

Revive a través de estas páginas el fervor generoso —del maestro— carne y espíritu del discípulo, que Félix Lizaso ha comentado, simbolizado e idealizado durante un cuarto de siglo, como caso extraño de admiración, en una labor sin pausa, para "rendirle los mayores tributos, porque es él el mejor aliado de la justicia, de la verdad y de la libertad".

* * *

POESÍA DE AMÉRICA.—México, D. F.

La muy simpática revista mexicana, que está recorriendo América llevando el mensaje poético, único, cada dos meses, ha entrado en su 6° número correspondiente al segundo año de vida. Como siempre, está dedicado a la publicación de poemas, de distintos estilos y métrica, formando sus páginas la más original antología que jamás se haya ideado en otro hemisferio. Con colaboradores de todas las naciones continentales, que parten del romanticismo al simbolismo y de aquí a lo que se denomina modernismo, en procura de un sentimiento poético que se adentre

en la entraña de nuestra sensibilidad actual, *Poesía de América* cumple una función de alta jerarquía entre los poetas y literatos de las generaciones contemporáneas.

Pero su misión específica no reside solamente en la divulgación y el deseo de hacer conocer nuevos valores en este interregno materialista que invade todos los campos del espíritu. Si ciertamente su publicación responde al benemérito auxilio de auspiciadores que a través de sus páginas pretenden, y lo han conseguido ampliamente, despertar y alimentar el interés por las especulaciones intelectuales, abriga también el propósito firme de establecer lazos de solidaridad, tan luego entre poetas de delicados sentimientos. Así el Nº 6, que forma un volumen extraordinario, está dedicado íntegramente a César Vallejo, formando una antología de sus poemas, realizada con verdadero tino y criterio de selección, en el ánimo de presentar un Vallejo peruano dentro de la peruanidad que se extiende a los confines de América en su poesía.

El poeta Gustavo Valcárcel, gran admirador de Vallejo, ha escrito un exordio del poeta que sirve de presentación a este volumen de *Poesía de América*, ubicándolo en su dimensión. Y la dirección de la revista, en gesto sin precedentes para empresa literaria, destina el producto de la edición de este número a Georgette Vallejo "viviente recuerdo del gran poeta". Su modestia "intenta de esta manera contestar a la voz del maestro inmortal, hijo y padre de nuestra verdadera América y, con un humilde paso en la práctica, llevar la obra social a esta empresa editorial, junto con un pedazo del corazón de cada lector devoto."

Con el mecenazgo del grupo intelectual que representa don Jesús Silva Herzog —una de las figuras cumbres del pensamiento americano y que al frente de los *Cuadernos Americanos* realiza la labor más firme espiritualmente que jamás se intentara en el hemisferio— *Poesía de América* está dirigida por el joven poeta Honorato Ignacio Magaloni y actúa como secretaria de redacción la poetisa Dolores Castro.

El volumen que nos ocupa, aparte del estudio exhaustivo de Gustavo Valcárcel, se cierra con un evocativo comentario del poeta Alfredo Cardona Peña sobre "un soneto de César Vallejo", para quien lo sensible no tenía dimensiones de ámbitos. Su dirección postal es: Apartado 2417, México.

Trátase de una publicación inspirada y dirigida por hombres libres, con alto sentido de responsabilidad moral y estética en función social de lo que la cultura representa para la formación de una conciencia libre,

XUM

sin ataduras ni preconceptos como ha de presentarse cuanto asome a los caminos del arte y la poesía.

Poesía de América es un galardón más, sumado a los muchos que tiene conquistados México en el último cuarto de siglo bajo el aspecto cultural, acreedor a los aplausos de toda persona vinculada a las letras americanas.

CAMPIO CARPIO

H. SÁNCHEZ QUELL, *Triángulo de la poesía rioplatense.*—Buenos Aires, 1953. Edit. Americalee. 126 pp.

Existen obras de muy noble intención, pero cuya realización, al resentirse de graves fallas, debilita grandemente aquel simpático impulso que las inspira. Tal este libro de Sánchez Quell, escritor paraguayo que actualmente reside en Buenos Aires.

Su título —*Triángulo de la poesía rioplatense*— responde a la presentación de tres panoramas líricos: los de Argentina, Paraguay y Uruguay. Esta sola enunciación nos inhibe de mayores elogios al motivo que lo ha inspirado, motivo realmente cordial y generoso. Pero es lástima la falta de sentido orgánico en estos estudios, su visión fragmentaria y caprichosa. Para demostrar nuestro aserto baste decir que en el capítulo dedicado al Uruguay, luego de presentar los más difundidos poetas de este siglo que llegan hasta la aparición de Juana de Ibarbourou, el autor de esta obra se refiere a los siguientes *únicamente*: Sabat, Ercasty, Emilio Oribe, Casaravilla Lemos, Silva Valdés, Ipuche, Pereda Valdés, Alfredo Mario Ferreiro, Esther de Cáceres, Ernesto Pinto y Luis Bausero.

Es decir: que —puesto que incluye poetas de promoción bastante cercana, como los dos que aparecen al final de la lista— llegaríamos a la conclusión de que nada o muy poco significa en nuestra lírica la obra de Vicente Basso Maglio, de Carlos Rodríguez Pintos, Sara de Ibáñez, Juan Cunha, Clara Silva, Dora Isella Russell, Juvenal Ortiz Saralegui, Roberto Ibáñez, Concepción Silva Belinzon, Orfila Bardesio y muchos más, ubicados en el tiempo que va desde la aparición de Juana a este año de 1953, en que aparece el libro mencionado.

Si Sánchez Quell hubiera dado a su capítulo un título como el de "Algunos poetas uruguayos contemporáneos", quizá las ausencias seña-

ladas pudieran disimularse. Pero es que el capítulo se llama "Mapa de la poesía uruguaya contemporánea", es decir, que pretende dar una visión global. Y esta idea está repetida al final del capítulo, donde el autor afirma textualmente: "Es así como los poetas uruguayos —argonautas en el esquife azul de su ensueño, o romeros que recorren los caminos bajo el peso del morral de sus ilusiones— van trazando con los sutiles meridianos y paralelos de sus rimas y metros, el mapa de la poesía de su patria, etc.".

El carácter impresionista (llamémoslo así) de la obra —que no consideramos realmente de crítica literaria— no atenúa los inconvenientes que surgen de lo fragmentario de su visión, ya que el autor, residiendo en Buenos Aires, pudo documentarse fácilmente al respecto. Y ahora su libro, al difundirse por lejanos países, lleva un mapa muy incompleto de nuestra realidad poética. Lo lamentamos sinceramente, sobre todo teniendo en cuenta que entre los elogios preliminares a la lectura del libro —elogios insertados en la solapa del mismo— se llega a afirmar que "constituye la más completa interpretación de la actual poesía ríoplatense"; afirmación que puede crear confusión en los lectores poco informados acerca de este rico e interesante tema.

GASTÓN FIGUEIRA

FRANCISCO MONTERDE, *Dos comedias mexicanas: La que volvió a la vida y La careta de cristal.*—Edited with Introduction, Notes, Questions, and Vocabulary by Louis G. Zelson, Ph. D., Chairman, Department of Modern Languages, Harris Teachers College, Saint Louis, Mo.— Haywood Publishing Company, Lafayette, Indiana, New York, San Francisco, Cleveland, Indianapolis, 1953.

Las comedias publicadas por el profesor Zelson, están comprendidas en la serie de las Haywood Modern Languages, que se editan bajo la dirección del doctor John T. Fotos, de la Universidad de Purdue. De acuerdo con lo que el editor se propuso, las comedias han "sido seleccionadas de entre las obras del distinguido "scholar" mexicano y maestro del estilo en varios géneros. Fueron escogidas no sólo por su mérito literario sino antes, por la simplicidad de su lenguaje, ausencia de voces dialectales y su propiedad para ser usadas en clase, sin necesidad de supresiones, simplificaciones y arreglos por parte del editor. Porque el estilo perfecto

XUM

del autor en sus comedias, provee de excelentes ejemplos de la conversación corriente en español." Por otra parte, los pocos coloquialismos que en ellas existen, se explican por medio de notas y no presentan, por tanto, graves problemas para el estudiante. Los temas de las comedias son interesantes y divertidos. Han gustado a los críticos y a los públicos que las han presenciado y, por lo tanto, se espera que interesen a los estudiantes que las lean. Sin embargo, dice el editor, "las comedias presentan fases de la vida, de las costumbres y de los hábitos que prevalecen entre los vecinos del sur de Río Grande — vida real, real pueblo, y sucesos ordinarios de todos los días, no precisamente los espectaculares aspectos a que están acostumbrados los lectores americanos".

Esta es realmente una de las grandes ventajas que presenta el conocimiento de la obra dramática de Monterde: el de exaltar un México que no es el de los charros, las chinas y los mariachis, que nuestro cine ha popularizado en todo el mundo, falseándolo al mismo tiempo, sino el México que vive como todos los pueblos occidentales, sus problemas, que son en definitiva los que preocupan al mundo contemporáneo. Palpita en ellos la clase media que es la que trabaja, estudia, sufre y sueña sin necesidad de vestirse de castor, o traje galoneado, con pistola al cinto, y expresar sus sentimientos al son de una guitarra. Es tiempo ya de que en los Estados Unidos nos vayan conociendo tales como somos y no como personajes de cantina o de tablado de *Music hall*, a través de comedias como las de Monterde, que tuvieron muy merecido éxito cuando fueron representadas en los teatros de México.

En la introducción, el doctor Zelson realiza un breve y comprensivo ensayo de la personalidad y la obra de Francisco Monterde, por lo demás ya conocida y apreciada muy justamente en las Universidades de Norteamérica, donde ha dado cursos y conferencias, muy estimadas por los estudiantes y los maestros que han concurrido a ellas. Complementan el volumen, cuestionarios sobre temas que suscitan las obras y un vocabulario, muy útiles ambos para el estudiante. Será este libro muy eficaz para los que estudian español en su etapa más avanzada.

JULIO JIMÉNEZ RUEDA,
Universidad de México.

MARCHANT ALEXANDER, editor, *Proceedings of the International Colloquium on Luso-Brazilian Studies.*—Nashville. The Vanderbilt University Press, 1953. 335 pp.

O Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros, celebrado em Washington, D. C., em outubro de 1950, sob o patrocínio da Library of Congress e Vanderbilt University, deu motivo à publicação dêste volume de ensaios notáveis sôbre a cultura luso-brasileira. Trabalhos a um tempo eruditos e divulgadores, os ensaios aqui apresentados são em geral de autoria de professores eminentes e conhecedores profundos da alma lusíada e formam um conjunto bastante valioso para o estudo desta cultura nos seus varios aspectos.

Depois de uma breve história do Colóquio, dos discursos de bem vindo, e das actas das sessões iniciais, seguem-se os estudos, escritos ou em português ou em inglês. São distribuídos da forma seguinte: a Antropoligia Cultural, a Linguística, as Belas-Artes, a Literatura, a Bibliografia, e a História. Os estudos principais, quer dizer, os que foram solicitados pelo Colóquio das autoridades ilustres e limitados a temas específicos, reproduzem-se *in extenso*. Dos estudos oferecidos espontàneamente por outros doutos professores e investigadores, vêm sòmente os resumos. Não temos a pretensão de fazer aqui a análise de cada um dos ensaios do volume. Queremos apenas dar uma ideia do conteúdo e assinalar o interêsse de alguns dêles.

Revestem-se de alto mérito os estudos encontrados na secção da Antropologia Cultural. Trata-se neles das características gerais da cultura portuguesa e da difusão desta cultura não só na África, no Oriente, e no Brasil, como também na Califórnia. A. A. Mendes Corrêa, douto professor de Antropologia na Universidade do Porto e ilustre ensaísta que já tem prestado muitos serviços em prol da cultura portuguêsa, é autor do estudo "A cultura portuguêsa na África e no Oriente." Como nos trabalhos anteriores, o assunto tratado neste ensaio confirma a probidade do investigador e a agudeza com que apresenta os suas interpretações. O professor procura dar uma ideia da amplitude enorme da difusão da cultura portuguêsa na África e no Oriente. Para a sua análise encara não só os documentos objectivos ou ergológicos da expansão cultural lusitana (a arquitectura, o vestuário, a alimentação), mas também alguns

XUM

aspectos psico-sociais desta expansão e a base bio-demográfica correspondente. Em outro estudo, "Os elementos fundamentais da cultura portuguêsa", Jorge Dias, do Centro de Estudos de Etnologia Peninsular, da Universidade do Porto, procura estabelecer as constantes culturais do povo português em função da sua personalidade base. O autor analisa os principais elementos do temperamento português a fá-lo com impressionante profundez. É de salientar a sua análise da saudade portuguêsa. O autor define esta como um estranho sentimento de ansiedade que parece resultar da combinação de três tipos mentais distintos: o lírico sonhador mais aparentado como o temperamento céltico, o fáustico de tipo germânico, e o fatalístico de tipo oriental. Além dêstes ensaios iluminantes, devemos registrar mais dois estudos antropológicos que têm por assunto a difusão da cultura portuguêsa na América. O primeiro dêstes da autoria de Emílio Willems, de Vanderbilt University, "Portuguese Culture in Brazil", é uma análise pormenorizada de elementos característicos portuguêses que exerceram influência sôbre a cultura do Brasil, tais como a família, a comunidade rural, e a religião e a magia. No segundo, "Luso-Californian Culture and its Research Needs", a professora da Universidade de Califórnia, Anna H. Gayton, infatigável investigadora de assuntos luso-californianos, continua a oferecer-nos novas achegas para o estudo desta fase da cultura portuguêsa.

Não são menos meritórios os ensaios encontrados no campo das Belas-Artes. Reúnem-se neste capítulo estudos sôbre a arquitectura barroca em Portugal e no Brasil. O Dr. Reynaldo dos Santos, da Academia Nacional de Belas-Artes em Lisboa, no estudo "A arquitectura barroca em Portugal", dá-nos um esbôço do desenvolvimento do Barroco em Portugal desde Afonso Álvares e Baltasar Álvares, na segunda metade do século XVI e na primeira metade do século XVII, até o reinado de D. José (1750-1777). Com pormenores de vivo interêsse, o autor encara os dois aspectos essenciais do Barroco: o da Arquitectura e o da Talha Decorativo. Outro ensaio de interêsse também é "The Seventeenth —and Eighteenth— Century Architecture of Brazil", de Robert C. Smith, da University of Pennsylvania. O autor descreve aqui o paralelismo acentuado da arquitectura colonial brasileira com a arquitectura da metrópole durante o mesme período.

Igualmente dignos de louvor são os trabalhos de crítica literária. O excelente ensaísta da vida e obra de Camões, Hernani Cidade, Catedrático da Facultade de Letras de Lisboa, é autor da tese "Os portugueses

no Renascimento: sua contribuição para a mundividência quinhentista." É bem sabida a probidade exemplar com que o professor Hernani Cidade realiza os seus estudos críticos. O objectivo desta tesse é evidente: a contribuição do povo português para o descobrimento do mundo que ficava para além do Tenebroso e, em consequência, para o descobrimento do próprio Homem. No respeitante à contribuição na esfera das ideas, Hernani Cidade investiga com sua habitual perspicácia a actividade dos portuguêses perante a Natureza e os grandes problemas da experiência. Em outro ensaio de crítica literária trata-se da literatura brasileira no século vinte. O crítico, Antônio Cândido de Mello e Souza, da Universidade de São Paulo, depois de descrever as condições literárias no Brasil nos primeiros vinte anos do século XX, oferece-nos um esbôço da história do Modernismo no Brasil e analisa a fecundante importância dêste movimento como fôrça renovadora não só na literatura mas também na vida social do país. Graças a êste movimento, explica o autor, fundiram-se a libertação do academismo, as tendências de educação política e reforma social, e o ardor de pesquiza e conhecimento do país.

O capítulo consagrado à historia abrange estudos sôbre a história do mundo português no século XVIII. O professor Manuel Lopes de Almeida em "Portugal na época de João V", lamenta a falta dum conjunto de fontes principais para o estudo do reinado de D. João V que, na opinião dêste professor, a historiografia moderna tem julgado mal e incompletamente avaliado. Sôbre a história do Brasil dêste período temos o ensaio do Dr. Sérgio Buarque de Hollanda, "As técnicas rurais no Brasil durante o século XVIII", em que se trata da adoção de determinadas técnicas indígenas de aproveitamento do solo americano pelo colonizador europeu. Em outro ensaio de história brasileira, "A Amazônia no século XVIII", o Dr. Artur Cezar Ferreira Reis chama atenção à falta de pesquiza na história da organização da colônia quando tôda a América portuguêsa estava dividida nos dois Estados do Brasil e do Maranhão. Como se vê, êstes trabalhos proporcionam uma variedade de interêsse para o historiador.

A secção da Bibliografia, além de um estudo sôbre a historiografia colonial portuguêsa, abrange dois estudos importantes sôbre os arquivos portuguêses. O primeiro dêstes, preparado por Bailey W. Diffie, é uma bibliografia dos catálogos publicados pelos arquivos e bibliotecas de Portugal. O segundo, escrito por Virgínia Rau, é uma descrição dos documentos principais encontrados nos arquivos e bibliotecas de Lisboa. Neste

XUM

valioso trabalho são expostos os conteúdos de tais arquivos importantes como o Arquivo Geral da Alfândega de Lisboa, o Arquivo Histórico Colonial, o Arquivo Histórico do Ministério das Finanças, o Arquivo Histórico Municipal, o Arquivo Nacional da Torre do Tombo, a Biblioteca da Ajuda, a Biblioteca Nacional de Lisboa, e muitos outros. Finalmente, em outro estudo bibliográfico, Henry Hare Carter documenta o crescimento de estudos luso-brasileiros nos Estados Unidos no século vinte. O elemento importante dêste trabalho é uma bibliografia de livros e artigos sôbre a cultura luso-brasileira publicados nos Estados Unidos nos últimos trinta anos. Indispensáveis para investigadores são estas bibliografias como utensílios de trabalho.

Visto no seu conjunto, êste volume em si é do maior interêsse e valor. Embora os discursos e as actas das sessões iniciais só possam interessar os próprios coloquistas, o livro é indispensável a quantos se interessem por tôdas as fases da cultura portuguêsa. Sejam quais forem os defeitos de um livro dêste tipo, não podem ser regateados louvores ao seu editor que, ao dar esta publicação à luz, fêz uma nobre contribuição para a difusão da cultura luso-brasileira nos Estados Unidos, num tempo quando, aqui, livros de assuntos portuguêses são em demasia escassos.

PETER J. LUNARDINI,
University of New Mexico,
Albuquerque, New Mexico.

HELMUT A. HATZFELD, *A Critical Bibliography of the New Stylistics Applied to the Romance Literatures, 1900-1952.*—Chapel Hill. The University of North Carolina. Studies in Comparative Literature, 1953. xxii, 302 pp.

Esta obra es un modelo de bibliografía que representa vigilias del doctor Hatzfeld durante unos veinte años. Es interesantísima: se lee como una novela; calidad un poco rara en una bibliografía. Se cita más de 1,500 libros, monografías y artículos, sobre todos los aspectos del estilo. Esos estudios están resumidos y comentados bajo las divisiones lógicas de la estilística. Sólo un maestro tan autorizado en esta materia como el señor Hatzfeld podía escribir tan amena y provechosamente sobre tantos ejemplos de crítica. El plan del libro es el que sigue:

Como el eje de la estilística yace en la estructura, recoge el autor en el primer capítulo la bibliografía sobre la explicación de los textos. Trata de los estudios en que se hacen análisis de las ideas de una obra; de su léxico y sintaxis, incluídas las figuras y los elementos del ritmo, para llegar al arte del autor. Es un método valioso, tanto para el principiante, a quien le ayuda a comprender la literatura, como para los eruditos, que con ese método han hecho importantes descubrimientos. Como observa este bibliógrafo, es curioso que cuanto más exacta es la explicación, más fácilmente se llega a la verdadera estética de una poesía, y por consiguiente así se aprecia mejor el poema. Se podrían citar ejemplos de todas las literaturas románicas. En la literatura española los análisis de Dámaso Alonso sobre Góngora son muy dignos de nota.

Después del análisis se pasa, en el segundo capítulo, a los estudios sintéticos tales como los libros de texto sobre la estilística. Para llegar a la síntesis de una obra, además del elemento literario hay otro aspecto de la estilística: el concepto afectivo del estilo. Para Bally, el suizo,

> La stylistique étudie... les faits d'expression du point de vue de leur contenu affectif, c'est a dire l'expression des faits de la sensibilité par le langage.

Como lo explica Marouzeau, *antes* la estilística era "une sorte de code du bon français"; *ahora* es "l'attitude que prend l'usage, écrivant ou parlant, vis-à-vis du matériel que la langue lui fournit."

Entre otros autores italianos que subrayan la importancia de la nueva estilística, se cuentan Miglorini y Chiapelli, en su obra *Elementi stilistica e di versificazione italiana.*

En un artículo que publicó antes el autor de esta bibliografía, había escrito:

> Stylistics was considered throughout the nineteenth century as a kind of optional syntax or an inventory of figure of speech... It came of age in the twentieth. The new stylistics in all its domains is roughly speaking the science of language as ... *artistics-psychological* expressions or inner forms of concepts... [1]

(La letra cursiva es mía.)

En el tercer capítulo se citan los estudios en que se hacen comparaciones de textos; el mejor método para percibir la verdadera naturaleza del estilo. Escuchemos al señor Hatzfeld:

---

1 See *Yale French Studies,* II, 1949, pp. 62-70.

XUM

> With reference to this method, one should quote paradigmatically a monograph by François Vincent, *Le travail du style chez Saint François de Sales*. Abbé Vincent compares the style of the *Introduction a la vie dévote* in its final edition of 1619 with the first one of 1609, and shows how the devout humanist was changing his almost flamboyant style into a preclassical style through a more rigid concept of the logical-mental elements, by introducing a new rhythm into a prose with "finales habilement bouclées et bien tombantes", and finally, by a more intense poetization of the original images through a transformation of certain similes into condensed metaphors. The author points out that the stylistic consciousness of the seventeenth century was already present... Thus Vincent, on the basis of a stylistic comparison alone, bestows on St. Francis de Sales the honor of having perfected the classic numerus before Guez de Balzac.

El señor Hatzfeld dice lo siguiente acerca del estudio de Romera Navarro sobre las correcciones que hizo Gracián en su propia obra:

> Only 3.6 per cent of the corrections concern the much discussed conceptisms. The motives for the correction are never figures of speech as such, but only the care for appropriateness, precision, clarity, vigor, variety, liveliness, concision, equilibrium, elegance. Thus all types of expression, particulary the Gongoristic hyperbaton, were eligible for stylistic improvement.

Sobre la comparación que se hace de la obra del poeta que imita a otro, observa el señor Hatzfeld:

> While studies of the older type proceeded in this field without any aesthetic inspiration, and made a plagarist out of every later poet, the modern method of investigation makes use of the minute examination of sources only in order to evaluate the originality of a later poet despite his sources and to affirm the continuous enrichment of the stylistic treasures of speech.

Se cita a Amado Alonso, quien demuestra que al imitar a otro, el verdadero poeta revela de la manera más clara su propia originalidad.

En el cuarto capítulo se presentan los estudios estilísticos sobre el lenguaje de los autores. Entre los más profundos de aquéllos, se cuentan los del eminente romanista alemán Leo Spitzer, a quien se llama en esta bibliografía "el Cristóbal Colón de la estilística moderna." Se nota que:

> The first studies of Spitzer share with the French monographs on poets the desire to portray the individuality of an author, but they surpass them in the exploration of psychological and even psychoanalytical bases, which seem to provide the *raison d'être* of the stylistic traits discovered in each specific case.

Los estudios franceses hechos bajo la inspiración de Bally y Bruneau, siguen esa tendencia hasta cierto punto. Por ejemplo, dice el bibliógrafo:

> Cressot... shows how Huysmans expresses insistence and emotion by duplicating the noun by means of a pronoun in the same main sentence; how he keeps the reader in suspense by "phrases pareilles", how he expresses enthusiasm by long epithets, and irritation by a distorted word order.

En general los estudios franceses mantienen el interés en la estructura de la obra misma, lo cual ayuda a evitar equívocos en las conclusiones. Se ha demostrado la importancia de esa clase de indagaciones precisas, completas y bien fundadas. Se cita con elogio otros muchos estudios italianos, españoles, portugueses y rumanos.

Sólo podemos mencionar el contenido de los otros capítulos: en el quinto se citan los estudios que se dedican al arte estructural en que trasciende el aspecto lingüístico; en el sexto, los que presentan medios estilísticos de ciertos autores; en el séptimo, los que indican medios estilísticos en la literatura en general; en el octavo, los que se dedican a los motivos estilísticos; en el noveno, los que tratan la historia del estilo y las épocas del estilo; en el décimo, los que conciernan a la idiomatología, la cual consiste en los asuntos estilísticos propios de cada idioma. El último capítulo incluye la bibliografía de estudios sobre la teoría del estilo. Se añaden dos índices muy útiles que contienen los nombres de los estudiosos cuyas obras se citan, los nombres de los artistas literarios, los títulos de sus obras, los problemas discutidos y el vocabulario estilístico.

En suma, los últimos capítulos, tanto como los anteriores, tienen interés no sólo pasajero. Con esta bibliografía se llega a una comprensión más adecuada del estilo. Es de valor práctico para todos los que quieran apreciar de una manera más exacta cualquier obra literaria. Con este instrumento podemos considerar aspectos que sin él se nos escaparían, y podemos avalorar obras literarias con menos peligro de omitir elementos de importancia. Permite ver los mejores métodos para los estudios estilísticos, con muchos ejemplos prácticos. En esta bibliografía se nos sugieren proyectos para indagaciones en el estilo. Además hay muchas obras que no se han sometido todavía a uno u otro métodos; ampliados los métodos, en muchos casos resultarían más fructuosas las investigaciones. Sobre todo, con esta obra, se conoce fácilmente lo me-

XUM

jor de la crítica del siglo actual sobre las respectivas literaturas románicas.

En fin, hay ciertas ideas y ciertas lecciones de mucho valor que se nos sugieren repetidas veces, al leer esta obra; como las que siguen:

El estilo es la expresión, la manera como que se expresa el autor; por eso ha de examinarse desde un principio la estructura del lenguaje que se estudia. Pero, examinada la estructura, se llega a conocer algo del autor mismo: se refleja su mente, la emoción, el elemento moral y espiritual. Hasta se puede hacer no sólo un análisis psicológico, sino también a veces psicoanálisis. En esto llegamos a algo nuevo en la estilística. En vista de esas tendencias, el señor Hatzfeld subraya la importancia de *no olvidarse nunca del arte del autor*. Tampoco puede uno olvidarse de los métodos y hechos de la filología, para apreciar el lenguaje del autor, para situarlo en la historia literaria, etc. Es interesante observar en esta bibliografía los fracasos, aun de eruditos distinguidos, al omitir un aspecto u otro de la crítica. Al contrario, hasta los estudiosos desconocidos logran éxitos inesperados cuando ponderan, en relación con la obra que tratan, todos los aspectos de la filología, de la historia literaria y del estilo. Es importantísimo no olvidarse de ningún método que nos ayude a comprender la obra estudiada, y no dejar nunca de trabajar con precisión, buscando siempre el arte, hasta el espíritu del autor. Sobre todo, hay que examinar la obra con verdadera simpatía. El señor Hatzfeld resume su ideal para el estudio del estilo en la frase "art-minded philology."

GEORGE E. MCSPADDEN,
The University of Chicago.

RAMÓN LÓPEZ VELARDE, *Poesías completas y El Minutero*.—México: Editorial Porrúa, S. A. Pp. 374 + XXII. (Edición y prólogo de Antonio Castro Leal).

La "Colección de escritores mexicanos" ha sido enriquecida últimamente con una nueva edición de la obra poética y *El Minutero* de Ramón López Velarde, a cargo del excelente crítico Antonio Castro Leal, quien la prologa con un buen estudio sobre el poeta. Así pues, López Velarde toma su merecido lugar, en esta biblioteca, al lado de otros grandes valores de las letras mexicanas. En efecto, los sesenta y ocho volúmenes de

esta colección, que desde hace algunos años publica la Editorial Porrúa, aciertan a dar un panorama cada día más representativo de la literatura mexicana (poesía, novela, historia, crítica, ensayo).

Este nuevo tomo dedicado a López Velarde supera a las mal llamadas *Obras completas*, (Ed. Nueva España, S. A., 1944); sobre todo, por una grata novedad: la inclusión de "Primeras poesías" (1905-1912), todas ellas anteriores a la publicación de sus versos consagrados de *La sangre devota* (1916), *Zozobra* (1919) y *El son del corazón* (1932). Al ordenar esos veinticuatro poemas de la primera etapa de López Velarde, ha utilizado Castro Leal la reciente difusión debida a las pacientes investigaciones de Luis Noyola Vázquez, Emmanuel Carballo, Elena Molina Ortega y Carlos Villegas. De estas composiciones, inferiores como es de esperar a su obra madura, sólo una —"Huerta", *La Nación*, 4 de noviembre 1912, suscrita con el pseudónimo de *Alvaro de Monprez*— no había sido dada a conocer, que sepamos, por dichos investigadores. (De paso: ¿es correcto ese título? ¿No será "Muerta", como aparece en otra parte?).

En cuanto a la prosa de López Velarde, el volumen que reseñamos no recoge más que *El Minutero* (1923); en su mayoría páginas líricas elaboradas con tanta voluntad de estilo como su poesía misma. Quedan excluídas —quizás reservadas para otro tomo— sus muchas prosas publicadas recientemente por la Universidad Nacional: *El don de febrero y otras prosas* (1952) y *Prosa política* (1953). Es de agradecer, pues, la pulcra reimpresión —inclusive los prólogos, versos de homenaje y apéndices de las ediciones originales— de lo mejor de López Velarde, aunque la incorporación de otras muestras de su arte de prosista no habría perjudicado el tono del libro.

Una vez más se confirma el porqué de la actualidad de la obra poética de López Velarde, tan fecunda para las generaciones sucesivas de poetas mexicanos, y del merecido prestigio que goza en la poesía contemporánea de su país. Ya superado el modernismo, López Velarde inicia una aventura lírica hacia nuevas modalidades poéticas y explora con manifiesta audacia las posibilidades de la lengua.

A la bibliografía, ya extensa, sobre el poeta se agrega ahora el enjundioso prólogo de Castro Leal. Sus páginas se benefician notablemente de la publicación reciente de gran acopio de materiales, poco menos que desconocidos para la crítica anterior. Como el estudio de Castro Leal sólo aspira a dar un juicio sintético sobre los aspectos más destacados de la

XUM

personalidad artística de López Velarde, ciertos temas, allí meramente esbozados, nos han parecido susceptibles de mayor desarrollo. Sin embargo, se reafirma Castro Leal como seguro y serio comentador de la literatura mexicana contemporánea. Antes que nada, queremos subrayar lo valioso de sus penetrantes comentarios, necesariamente breves, sobre las tres obras poéticas de López Velarde. Incorpora a su ensayo ciertas nuevas perspectivas y apreciaciones que no podrán dejar de tener en cuenta los que se interesen en la obra singular del lírico. A éstas, aunque sea de pasada, nos proponemos referirnos.

Por ejemplo, otros (Alfonso de Alba, Emmanuel Carballo) han estudiado las estrechas relaciones de amistad entre López Velarde y Francisco González León. Por primera vez se ofrecen aquí, sin embargo, unas cuantas observaciones precisas, sobre ciertos procedimientos literarios (la adjetivación, la reiteración, las imágenes) comunes a ambos poetas. Desde luego, esas pequeñas sugerencias las supera el López Velarde maduro; hasta tal punto, que la crítica tiende a negar el parentesco. Aunque Castro Leal alude a la influencia de Lugones, ya notoria y ampliamente confirmada por la prosa crítica de López Velarde, no hay ni siquiera breve mención de la de Andrés González Blanco en una época temprana, ni de la más extensa de Julio Herrera y Reissig. De todos modos, el que pretenda penetrar en la eficacia lírica del mexicano, por el lado externo de influencias y fuentes —las del momento, a nuestro ver—, no podrá nunca llegar a explicarse la originalidad y las sorprendentes novedades de su estilo poético.

Según lo había afirmado años atrás (*México moderno*, núms. 11 y 12, 1º de noviembre de 1921), Castro Leal insiste en creer que López Velarde no era un gran lector, reacio también a leer obras extranjeras en traducciones. Por nuestra parte, lamentamos no poder compartir del todo esta opinión, a la luz de su prosa, en la que se revela dueño de una cultura mucho más que mediana. Una anécdota significativa: por lo visto, el escritor, al estructurar sus poemas, solía dejar en blanco los lugares que deberían ocupar los adjetivos. Ese dato no sólo confirma su atención a la adjetivación, rasgo característico de su estilo, sino también que ya oía la cadencia de la frase poética, antes de darle forma definitiva. Por último, las encomiásticas palabras dedicadas a la prosa de López Velarde nos recuerdan que hasta ahora no se ha intentado un estudio serio y completo de ese aspecto de su obra. Unos breves datos biográficos y

la bibliografía de López Velarde cierran el prólogo. Preparada con esmero, pues, esta edición de uno de los mayores poetas de México merece la más favorable acogida.

ALLEN W. PHILLIPS,
Universidad de Michigan.

JUAN FELIPE TORUÑO, *Poesía negra.*—Ed. Toledo, México, D. F., 1953.

El autor de *Los desterrados*, Juan Felipe Toruño, nos presenta ahora un Ensayo-Antología de la poesía negra americana. Es preciso advertir, antes, que el motivo de este libro y todo su punto de enfoque está en las siguientes palabras del autor: "... voces que se arraigan en el dolor de una raza, crece en la aventura de la vida y hace —ese dolor— que quien escribe, más que estudiar una forma, investigue el porqué de ella, lo que la anima: de dónde nace y cómo ... Vale decir cómo nace y hacia dónde va..." Después de anotada esta declaración, claro está que ni podemos exigirle al ensayo un valor crítico ni a la antología una selección guiada por principios estéticos. El autor está tan ensimismado en su tema, que no se aparta de él para verlo en una perspectiva que le consienta reconocer y graduar valores, y darnos al fin en su antología el resultado de sus preferencias y aun tendencias en el campo de la poesía negra. Así que, contrariamente a la función que generalmente tiene el ensayo introductor en trabajos de esta clase, parece que la antología está planeada como comentario y demostración de lo que está expresado en él. Tiene este ensayo ciento ocho páginas distribuídas en capítulos cortos, cada uno de los cuales considera y analiza un diferente aspecto de esta poesía.

Agudo y penetrante en lo que se refiere al análisis del ambiente racial y social en que la poesía negra americana se enraíza y brota, le falta al ensayo, a nuestro juicio, claridad y precisión cuando trata de colocar el tema en el cuadro más amplio de la poesía y de la literatura. Decimos esto porque es el autor mismo el que, a pesar de la declaración anotada arriba, intenta hacer una labor de identificación histórica del problema de la poesía negra.

Esta identificación habría de concretarse al capítulo Poesía-Poetas, en donde el autor traza nada menos que una síntesis de las corrientes poé-

XUM

ticas desde el modernismo hasta nuestros días, para encontrar en la poesía negra uno de los aspectos o tendencias de la poesía ultramodernista. Pero al mismo tiempo nos presenta la poesía negra en oposición a toda corriente literaria y sobre todo cuando está inspirada por preocupaciones formales. Ahora bien, si esta poesía colectiva o anónima se cultiva por un poeta, claro está que su esfuerzo se dirigirá especialmente a buscar la captación del valor rítmico y "formal", que es la nota distintiva de toda poesía folklórica y popular.

Esto por lo tocante a la corriente popular y racial, dentro de la poesía negra. En lo tocante al aspecto social, el autor nos quiere sobornar afirmando que "no se puede, asimismo, especular tampoco con esta poesía porque sería irrespeto al resumen de la llama, de los horizontes recorridos, de los espacios humanos restringidos". Todo esto presupone una captación integral e indiscutible, por parte del autor, de la poesía negra como tal, es decir, por ser negra y no por ser poesía, pues nunca se preocupa por hacernos entender cómo las aspiraciones, el dolor y las luchas, que forman el substrato de esta producción, se vierten en una verdadera obra de arte.

La parcialidad de Juan Felipe Toruño para con su tema, se manifiesta también en el capítulo dedicado a los antecedentes de la poesía negra en América, en donde, por afición a la polémica se cae en el disparate de decir: "Afírmase por algunos que el estadounidense Phillis Wheatley fué, en el nuevo continente, el precursor de esta poesía... En Cuba, 1880, ya vibraba este ritmo..." cuando la poetisa Phillis Wheatley vivió y dió a conocer su obra en la segunda mitad del siglo XVIII.

Son sin duda más acertadas, a pesar de cierta superficialidad y la poca importancia que confiere a la religiosidad y superstición de la raza, las páginas que el autor dedica a la situación del negro, a su existencia física y humana y a la condición peculiar del mulato en el cruce de lo negro y lo blanco, contrapuestos. Más esquemáticamente que E. Ballagas en su estudio de la poesía negra, Juan Felipe Toruño construye su ensayo y, su consecuencia, su antología, sobre tres líneas directivas: el grito y la protesta social, el golpe rítmico y la jitanjáfora como expresión racial y lo evocativo de la poesía folklórica.

Estos aspectos están bien presentados en la Antología, en la que, además, lo social no se nos da en sus ejemplificaciones más clasistas, sino, justamente, en poemas en que lo social está animado por un legítimo impulso humano; sin embargo, nos encontramos a veces con unos poemas

que aunque constituyen poesía negra por sus temas, no comparten con ella la inspiración poética ni la expresión formal. Versos como los siguientes: "Ya de lascivia los violines / Lloran su pena singular / Mujer-demonio, Venus de Ebano / Negro azahar" en la *Canción de la bailarina negra* de A. Capdevila, y como los del poema *Danza, mulata* del colombiano Jorge Artel: "Alza tus manos ágiles / para apresar el aire, / envuélvete en tu cuerpo / de rugiente deseo, / donde late la queja de las gaitas / bajo el ardor de tu broncínea carne", son muestras de un tono postmodernista muy alejado de esas líneas directivas, en las cuales, según lo que dijo el autor mismo, se expresa la poesía negra.

Comparada con la *Antología* y el *Mapa* de Ballagas, la selección de Toruño incluye muchos más poetas y limita al mismo tiempo la presentación de cada uno de ellos a un sólo poema. Este criterio le lleva, por un lado, a la inclusión de voces poéticas que, como tenemos indicado antes, no caben dentro de la órbita de lo negro en su manifestación actual, y por el otro, a renunciar a darnos una visión de conjunto de cada uno de los autores seleccionados. Este es el caso de poetas como M. del Cabral, representado en la antología con *Trópico picapedrero*, que aunque sea típico de su poesía negra no logra darnos una idea completa de su producción en el género; es el caso también de E. Ballagas, de quien Toruño escoge *Canto funeral*, tal vez por el tema que encara, dejando fuera poemas de más valor representativo. El valor de este Ensayo-Antología es el de ofrecernos un cordial y exhaustivo panorama del ambiente humano en que nace y se desarrolla esta poesía negra, a veces injustamente descuidada y aun menospreciada, y por la parte antológica, ponernos al día con este movimiento y su posición frente a la vida y al arte contemporáneos.

Sigue a la *Antología* una bibliografía un poco confusa e insuficiente y cuya ordenación obedece a un criterio que, francamente, se nos escapa.

GINO L. RIZZO

OCTAVIO PAZ, *Anthologie de la Poésie Mexicaine*.—Tr. de Guy Lévis Mano. Les éditions NAGEL, Paris.

El único defecto de esta *Antología* es la "presentación" de M. Paul Claudel que empieza con una afirmación como esta: "La poesie est un

XUM

art" y que no tiene relación alguna con la selección de Octavio Paz. La introducción del señor Paz es justa, exacta en sus conclusiones, de una maravillosa claridad. En todo lo que se refiere a poetas, tendencias, géneros, el señor Paz revela un profundo conocimiento de la materia.

Esta *Antología* presenta a los poetas más destacados de México, desde Francisco de Terrazas (c. 1525 - c. 1600) hasta Alfonso Reyes (1889). Hay algunos nombres que aparecen por primera vez en una colección de esta especie: v. g. Luis de Sandoval y Zapata, descubierto por Alfonso Méndez Plancarte, y Miguel de Guevara, supuesto autor del soneto más famoso en lengua castellana: "No me mueve, mi Dios, para quererte." Ninguno de los grandes poetas está ausente de esta *Antología*.

Las traducciones de M. Guy Lévis Mano me parecen de un mérito innegable, de verdadero traductor que llega hasta corregir y mejorar, que trata de ser siempre fiel con el sentido ideal de las palabras. Es rarísimo encontrar lo que yo llamaría "capricho de traducción", como el ejemplo siguiente:

> cantuesos rojos y mastranzo rudo
> *la menthe sauvage et les rouges immortelles,* (p. 43.)

El texto español es a veces incorrecto. Anoto las siguientes posibles erratas: "las bizarrías de que se viste el cielo" (p. 48), debe decir: "las bizarrías de que viste el cielo". "No hay en la vida, no, segura muerte", (p. 66), debe decir: "No hay en la vida, no, segura suerte"; "fértiles tus dos palmas brotan" (p. 69), debe decir: "fértiles de tus dos palmas brotan"; en la primera estrofa de la página 98 se ha omitido el tercer verso "representa una nota", con la consiguiente omisión en francés; en la página 129 se ha omitido la traducción del "jaikai":

> Luciérnagas en un árbol:
> ¿Navidad en Verano?

Para el cual doy aquí mi traducción:

> *Lucioles dans un arbre:*
> *Noël, en été?*

Digna de todo aplauso es esta *Antología* incluída en la colección "Unesco" de obras representativas, serie iberoamericana.

A. TORRES-RIOSECO,
University of California, Berkeley.

MADELINE B. STERN, *Purple passage. (The life of Mrs. Frank Leslie.)*— Norman (U. S. A.), Oklahoma Press, 1953. $3.75 dls. 281 pp.

Frank Leslie —"la Aspasia del Sur", Reneé Miriam Follin— es una de las mujeres más pintorescas y dinámicas del siglo XIX (1836-1914), en los Estados Unidos. Visitó varios países de Europa y de la América española; contrajo matrimonio cuatro veces (el joyero Peacock, el arqueólogo y diplomático E. G. Squier, el gran periodista Leslie y un hermano de Oscar Wilde: dos de ellos murieron en el manicomio) y tuvo numerosos admiradores y adoradores; entre ellos, el poeta Joaquín Miller.

Su hogar fué oscuro; ganó alturas envidiables como directora de la gran revista norteamericana de su nombre; hizo viajes a Europa, tuvo diamantes, lectores, interlocutores de los más brillantes de su época; bajo sus auspicios, Oscar Wilde recorrió los Estados Unidos; al final de su vida era Baronesa de Bazus, y en su testamento dejó dinero para el movimiento sufragista (dos millones de dólares) y la Sociedad Protectora de Animales.

Vida tempestuosa, irradiante, que al sólo ser relatada en estilo vívido por miss Stern, convierte el libro casi en novela; pero su documentación y los numerosos testimonios que la autora ha encontrado en diversos países, le dan un sabor de historia apasionante, por la que desfilan escritores, artistas, millonarios con inteligencia y también la canalla que se interpone para ensombrecer a sus víctimas envidiadas.

La autora ha publicado antes *The life of Margaret Fuller* y *Louise May Alcott*, y tiene grado de la Universidad neoyorkina de Columbia. De hábil modo, conduce al lector a través de un laberinto de acontecimientos, de escenas, paisajes y gentes que hicieron historia. Por eso, cuando sea traducida al español, en los países hispanoamericanos donde tomó apuntes y gozó con fruición lo inesperado, a buen seguro se removerán los papeles viejos en que los analistas y los comentaristas de sucesos espléndidos, van dejando el polvo dorado de sus memorias.

Aquella mujer singular, que nunca estuvo quieta y fué siempre noticia de primera plana, es la misma que al llegar a una ciudad en una "tournée" de conferencias, no tuvo empacho en salir al encuentro de quienes le daban la bienvenida, exclamando "¡Soy Frank Leslie!".

XUM

En las páginas de este libro, gracias al dominio de los materiales humanos que miss Stern tuvo a su disposición y a los recursos que supo aprovechar para reconstruir con gracia los patéticos instantes de aquella existencia en relámpago, se hallan los ingredientes para una película de cine en tecnicolor o para una sinfonía en la que se escuche el llanto y la risa eufórica, el amor dilapidado y el odio que en la medianoche elabora sus venenos sutiles.

RAFAEL HELIODORO VALLE.

C. MALCOLM BATCHELOR, *Stories and Storytellers of Brazil.*—Volume I: *Folklore.*—La Habana, 1953 (copyright do autor, 1952). 226 pp.

Este livro serve de introdução a outro, que ainda não apareceu. Por isso qualquer juízo sobre o presente volume é de necessidade provisório. A prova do valor da obra será a aplicação, às obras literárias estudadas, da teoria aqui exposta.

Tendo verificado a frequência e a importância de motivos folclóricos na literatura brasileira, o professor Batchelor resolveu estudar as histórias e os costumes tradicionais que fazem parte da herança espiritual do brasileiro de hoje para assim facilitar ao norte-americano a compreensão e a apreciação das obras que se inspiram nessas tradições ou se referem a elas. Para o autor, o conhecimento do folclore é sem dúvida alguma uma vantagem, para não dizer uma necessidade ("Introduction", p. 17).

O professor Batchelor estuda, pois, em sucessão os elementos de origem europeia, os que vêm dos indígenas e infim os africanos. Claro que reconhece a impossibilidade de uma classificação rigorosa, pois histórias de procedência diversa influíram uma sobre a outra, se fundiram, se combinaram.

Era sem dúvida fora do propósito do autor estudar os aspectos sociológicos e antropológicos do folclore; só de vez em quando faz uma referência passageira ao assunto. Mas contar história sobre história sem ligá-las a qualquer ponto de referência acaba aborrecendo o leitor. É o que acontece especialmente nos longos capítulos sobre elementos europeus. As secções seguintes são mais bem sucedidas, pois as lendas índias e africanas são relacionadas com o conjunto cultural das gentes que as criaram.

Os últimos capítulos, que tratam do Estado do Rio Grande do Sul e das tradições gaúchas, me parecem os melhores. Pois neles o autor faz um estudo de conjunto onde examina não só motivos folclóricos como também factores geográficos, históricos, antropológicos e sociológicos aos quais vincula as lendas e as tradições da região. Tal maneira de encarar o tema sugere também que o folclore não é a única porta para uma plena compreensão da actual literatura brasileira; é evidente que noções de geografia, de história, de antropologia e de sociologia são igualmente essenciais para apreciar devidamente esas obras-primas que são *Vidas Secas* (1938), do saudoso Graciliano Ramos, *Pedra Bonita* (1938), de José Lins do Rego, *Terras do Sem Fim* (1943), de Jorge Amado, e *O Tempo e o Vento* (1949), de Érico Veríssimo, para só mencionar quatro monumentos do movimiento literário contemporâneo.

A bibliografia não foi redigida com o cuidado que se esperaria. É dividida em duas listas, a primeira de livros, a segunda de artigos de revista. As duas contêm uma estranha mistura que compreende um dicionário e um artigo sobre influências norte-americanas no Brasil. Uma classificação mais pormenorizada clarificaria o por quê da inclusão. Noto também que alguns títulos importantes citados no texto não aparecem na bibliografia. As datas são às vezes erradas, ou pelo menos podem induzir em erro ao leitor desprevenido: assim as *Memórias de Um Sargento de Milícias* tiveram mesmo uma edição em 1941, mas apareceram pela primeira vez em volume em 1854-55; a edição de 1940 de *O Selvagem*, de Couto de Magalhães, é já a quarta, a obra tendo sido publicada originalmente em 1876. E há mais indicações igualmente falhas. Outra lacuna sensível em obra de referência é a falta de um índice.

Volto, porém, ao que disse no começo: seria injusto querer julgar este volume sem ver o seguinte. Certos defeitos técnicos à parte, o professor Batchelor nos deu, especialmente nos capítulos sobre o Rio Grande do Sul, uma amostra do que sabe fazer. E essa amostra é de bom augúrio para o próximo volume. Acrescente-se que, particularmente na prosa, o autor se revela bom tradutor; oxalá o futuro lhe ofereça a ocasião de exercer esse dom invulgar!

BENJAMÍN M. WOODBRIDGE, JR.,
University of California,
Berkeley.

XUM

Socios Protectores

(PERSONAS E INSTITUCIONES)

University of Chicago Libraries
Periodicals Division
Chicago 37, Illinois, E. U. A.

Claremont College Library
The Honnold Library
Claremont, California, E. U. A.

John E. Englekirk
Department of Spanish
Tulane University
New Orleans, Louisiana, E. U. A.

Albert R. Lopes
University of New Mexico
Albuquerque, New Mexico,
E. U. A.

New York Public Library
5th Avenue & 42nd St.
New York, New York, E. U. A.

University of Michigan
General Library
Ann Arbor, Michigan, E. U. A.

University of North Carolina
Library
Chapel Hill, North Carolina,
E. U. A.

Pan American Union
Columbus Memorial Library
Washington, D. C., E. U. A.

Princeton University Library
Princeton, New Jersey, E. U. A.

Biblioteca-Universidad de Santo
Domingo
Ciudad Trujillo
República Dominicana

San Antonio Public Library
210 West Market St.
San Antonio, Texas, E. U. A.

University of Southern Cali-
fornia
Los Angeles 7, California,
E. U. A.

XUM

University of Texas Library
Austin 12, Texas, E. U. A.

University of California at Los Angeles Library
Los Angeles 24, Calif., E. U. A.

Universidad de la República
Departamento de Literatura Iberoamericana
Facultad de Humanidades y Ciencias
Montevideo, Uruguay

Biblioteca Nacional de Venezuela
Caracas, Venezuela.

University of Washington Library
Seattle 5, Washington, E. U. A.

Wellesley College Library
Wellesley, Mass., E. U. A.

Williams College Library
Williamstown, Massachusetts, E. U. A.

AVISO

A partir de este número, la aparición de la REVISTA IBEROAMERICANA vuelve a ser semestral y por ello tiene, como anteriormente, 200 páginas.

XUM

SYMPOSIUM

JOURNAL DEVOTED TO MODERN FOREIGN LANGUAGES AND LITERATURES

Literary History.
Comparative Literature.
History of Literary Ideas.
Literature and Society.
Literature and Science.
Philology.
Original Literary Essays.
Trends in Recent Literature.
Notes.
Reviews and Appraisals.

Published twice yearly by the Department of Romance Languages of Syracuse University with the cooperation of the Centro de Estudios Hispánicos and a distinguished board of Associate Editors.

$3.00 per year. $2.00 per isue.

Albert D. Menut, Chairman Editorial Board.
Albert J. George, Review Editor.
Winthrop H. Rice, Business Manager.

Address: 313 Hall of Languages.
Syracuse University. Syracuse 10, New York.

OBRAS POSTUMAS DE GONZALEZ PRADA

Trozos de vida (1933) — Poemas	$ 1.00
Bajo el oprobio (1933) — Panfleto contra las tiranías militares en América Latina	0.75
Baladas peruanas (1935) — Poemas	0.50
Anarquía (1936) — Artículos sociales	0.50
Nuevas páginas libres (1937) — Ensayos	0.75
Grafitos (1937) — Epigramas	1.25
Figuras y figurones (1938) — Artículos políticos	0.75
Libertarias (1938) — Poemas	1.00
Propaganda y ataque (1939) — Artículos religiosos y políticos	0 75
Baladas (1939) — Poemas	1.50

De venta en

LA PRENSA, 245 Canal Street, New York.

Para remitir por correo, por cada libro.... 15 centavos
„ „ C. O. D. „ „ „ .... 25 „
No envíe dinero suelto por correo. — Use cheque o giro postal.

XUM

MEMORIA

DEL

TERCER CONGRESO INTERNACIONAL
DE CATEDRATICOS

DE

LITERATURA IBEROAMERICANA

Publicada por

UNIVERSIDAD DE TULANE — INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA

Tomo de más de 250 páginas y 12 trabajos en torno al tema "El nuevo mundo en busca de su expresión"

TRABAJOS:	AUTORES:
La empresa de América y el sentido de la libertad	José María Chacón y Calvo
O homem cósmico de América	Afrânio Peixoto
Conceitos históricos da América brasileira	Gilberto Freyre
Crisis europea, cultura americana	César Barja
Americanismo y americanidad	Baldomero Sanín Cano
México en busca de su expresión	Julio Jiménez Rueda
La eternidad de España en América	Federico de Onís
La democracia en América	Alberto Zum Felde
Who speaks for New World Democracy	Henry Seidel Canby
Posición de América	Alfonso Reyes
La expresión literaria de América	Antonio Aita
La poesía hispanoamericana del presente y del porvenir	Arturo Torres-Rioseco

Contiene, además, un Prefacio de Arturo Torres-Rioseco

Discursos de los señores

John E. Englekirk — Alfred Coester
Rufus Carrollton Harris — Mariano Picón-Salas
Carlos García-Prada

Noticias sobre otros trabajos y una documentación completa del programa y de las actas del Congreso

$ 3.00 en los Estados Unidos — $ 2.00 en los demás países

Pedidos a:

MIDDLE AMERICAN RESEARCH INSTITUTE

Tulane University

NEW ORLEANS, LOUISIANA

¡Respetable público!

... is the title of Pedro Villa Fernández' rollicking new reader about the complicated adventures of a man trying to become president. Written as a three-act play, its many wonderful characters —from the genteel, scatterbrained wife to the blacksheep brother— will amuse your students and at the same time give them a new insight into Hispanic character. $ 2.40

HOLT

BEGINNING SPANISH *COURSE*

Barton and Tyler

A substantial full-year course for colleges based on the oral approach, and planned for ease in teaching as well as learning. Each lesson begins with an interesting reading passage in Spanish, which is then reworked in a *conversation*. The many *Ejercicios* at the end of each lesson are designed to develop fluency and correctness in both speaking and writing. A *Repaso* follows each group of five lessons.

D. C. HEATH AND COMPANY

Sales Offices: New York 14 Chicago 16 San Francisco 5
Atlanta 3 Dallas 1 *Home Office*: Boston 16.

XUM

MEMORIA

DEL PRIMER CONGRESO INTERNACIONAL DE CATEDRATICOS DE LITERATURA IBEROAMERICANA

Publicada por

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA

PREFACIO DE MANUEL PEDRO GONZÁLEZ

UN TOMO DE MÁS DE 200 PÁGINAS, $1.75

OBRAS COMPLETAS DEL MAESTRO JUSTO SIERRA

EDICION NACIONAL DE HOMENAJE

publicada por la Universidad Nacional de México y dirigida por

AGUSTÍN YÁÑEZ

Volúmenes de que consta la edición:

I. *Estudio preliminar y obras poéticas.*
II. *Prosa literaria.*
III. *Crítica y ensayos literarios.*
IV. *Periodismo político.*
V. *Discursos.*
VI. *Viajes.* En tierra yankee. En la Europa latina.
VII. *El Exterior.* Revistas políticas y literarias.
VIII. *La Educación Nacional.* Artículos y documentos.
IX. *Ensayos y textos elementales de historia.*
X. *Historia de la antigüedad.*
XI. *Historia general.*
XII. *Evolución política del pueblo mexicano.*
XIII. *Juárez: su obra y su tiempo.*
XIV. *Epistolario y papeles privados.*

Pedidos a:

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

LIBRERIA UNIVERSITARIA

Justo Sierra, 16

MEXICO, D. F.

"STUDIUM" DE MEXICO

"COLECCION STUDIUM" DE CULTURA MEXICANA E HISPANICA:

1) Catalina Zanela. **Rafael López, poeta modernista.** (Agotado. Out-of-print.)
2) Ernesto Mejía Sánchez. **Los primeros cuentos de Rubén Darío.** (Agotado. Out-of-print.)
3) Leopoldo Zea. **El Positivismo en México.** 2a. ed., 1953. [("No creo que antes se haya escrito nada comparable sobre el pensamiento de la época porfiriana". José Vasconcelos.)] 254 p. 1953 . . . . . $ 2.70 U. S. Cy.
4) Celestino Gorostiza. **El Color de Nuestra Piel.** [Premio Ruiz de Alarcón, 1953. (El asunto es sugestivo y la comedia bien construída, con auténtica maestría". A. Magaña Esquivel.)] 1953 . . . . . 1.25 „ „ „
5) Fernando Alegría. **Walt Whitman en Hispanoamérica** 1954. [("An illuminating contribution to Whitman scholarship and criticism..." Gay W. Allen.)] 424 p. 3.25 „ „ „
6) Héctor Mendoza. **Las cosas simples.** Comedia en tres actos y un entremés. Premio Ruiz de Alarcón, 1954. [("Héctor Mendoza es uno de los autores mejor dotados que se han acercado al teatro nuestro de diez años a la fecha. Tal vez el mejor dotado."] A. de María y Campos) . . . . . 1.25 „ „ „

LIBROS MEXICANOS RECIENTES:

1) Alegría, Fernando. **La poesía chilena.** (Del siglo XVI al XIX.) . . . . . 1.30 „ „ „
2) Castro Leal, Antonio. **La poesía mexicana moderna** . 1.60 „ „ „
3) Méndez Plancarte, A. **Díaz Mirón, poeta y artífice** . 2.40 „ „ „
4) Anderson-Imbert, E. **Historia de la literatura hispanoamericana** . . . . . 1.00 „ „ „
5) Torres-Ríoseco, A. **Ensayos sobre la literatura latinoamericana** . . . . . 0.90 „ „ „
6) Castro, Américo. **La realidad histórica de España** . . 4.00 „ „ „
7) Monterde, A. **La poesía pura en la lírica española** . . 0.85 „ „ „

N. B. Descuentos a libreros, bibliotecas y profesores sobre **Libros Nuevos**, únicamente.

- ...Y no se olviden que distribuímos en México, Centro y Sudamérica las publicaciones del INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA.
- Pidan nuestros boletines.
- Correspondence in English... and bear in mind that we supply most American, Canadian and European universities and cultural institutions with Mexican books.
- Toda correspondencia debe dirigirse a la:

LIBRERIA STUDIUM

Apartado Postal 20979, Adm. 32,
México 1, D. F., México.

XUM

MEMORIA

OF THE SECOND INTERNATIONAL CONGRESS OF PROFESSORS OF IBERO-AMERICAN LITERATURE

An excellent collection of studies in Latin American Literature and Philology which contains contributions by many of the most distinguished scholars in the field from Latin America, Spain, and the United States. Only a limited number of copies are available.

A volume of more than 400 pages ..... $ 3.50

OTHER BOOKS ON HISPANIC SUBJECTS

Grandes novelistas de la América Hispana, with detailed biographical, critical material, and analyses of their works, by Arturo Torres-Rioseco, Professor of Spanish American Literature in the University of California ..... (cloth) 3.50

La Novela en la América Hispana, by Arturo Torres-Rioseco ..... (paper) 0.75

Don Carlos de Sigüenza y Góngora, a Mexican Savant of the Seventeenth Century, by Irving A. Leonard ..... (paper) 2.75

Spain's Declining Power in South America, the years 1730-1806, by Bernard Moses ..... (cloth) 3.00

The Civilization of the Americas, by Simpson, Beals, Priestley, Alsberg, González, Fitzgibbon ... (paper) 1.00

Essays in Pan-American, by Joseph B. Lockey .. (cloth) 2.00

Beside the River Sar: Selections from *En las Orillas del Sar* by Rosalía de Castro, translated by S. G. Morley ..... (cloth) 1.50

Sonnets and Poems of Anthero De Quental, translated by S. G. Morley ..... (cloth) 1.50

Studies in the Administration of the Indians of New Spain, by L. B. Simpson ..... Vol. I & II 1.50
Vol. III 1.75
Vol. IV In Press

AND OTHERS. WRITE FOR LIST.

ORDERS SHOULD BE SENT TO THE BERKELEY OFFICE

The University of California Press
Berkeley and Los Angeles, California

THE SPANISH AND PORTUGUESE TEACHERS' JOURNAL

HISPANIA

Established 1917

AURELIO M. ESPINOSA, *Editor 1917-1926*;
ALFRED COESTER, *Editor 1927-1941*;
HENRY GRATTAN DOYLE, *Editor 1942-1948*

Published by the American Association of Teachers of Spanish and Portuguese.

Editor, DONALD DEVENISH WALSH, The Choate School, Wallingford, Connecticut.

Associate Editors, L. L. BARRETT, AGNES M. BRADY, AURELIO M. ESPINOSA, JR., E. HERMAN HESPELT, MARJORIE JOHNSTON, WALTER T. PHILLIPS, STEPHEN L. PITCHER, FLORENCE HALL SENDER, ROBERT H. WILLIAMS.

Advertising Manager, GEORGE T. CUSHMAN, The Choate School, Wallingford, Connecticut.

HISPANIA appears four times a year, in February, May, August, and November. Subscription (including membership in the Association), $3.00 a year; foreign countries, 40 cents additional for postage. Each number contains practical and scholarly articles for teachers of Spanish and Portuguese, including helpful hints for teachers new to the field. A sample copy will be sent on request to the Secretary-Treasurer of the Association. Address subscriptions and inquiries about membership to: LAUREL TURK, *Secretary-Treasurer*, American Association of Teachers of Spanish and Portuguese, DePauw University, Greencastle, Indiana.

HISPANIA is an ideal medium through which to reach the organized Spanish and Portuguese teachers of the United States. For advertising rates, addres the *Advertising Manager*.

Articles, news notes, and books for review should be addressed to the *Editor*.

TULANE UNIVERSITY, colocada estratégicamente en la ciudad de New Orleans, se interesa vitalmente en el desarrollo de una fraternidad más cordial entre las Américas, y por medio de su departamento de español y su Instituto de Middle American Research trabaja hacia este fin. La Universidad saluda al Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana como a una organización dedicada al mismo ideal, según se lee en su lema: A LA FRATERNIDAD POR LA CULTURA.

THE TULANE UNIVERSITY OF LOUISIANA
New Orleans

XUM

MEMORIA

DEL QUINTO CONGRESO DE LITERATURA IBEROAMERICANA

PUBLICADA POR LA UNIVERSIDAD DE NUEVO MEXICO,

ALBUQUERQUE, NEW MEXICO, 1951

LA NOVELA IBEROAMERICANA

Contenido:

Enrique Anderson Imbert, *Notas sobre la novela histórica en el siglo XIX.*

Alfredo A. Roggiano, *El modernismo y la novela en la América hispana.*

Ciro Alegría, *Notas sobre el personaje en la novela hispanoamericana.*

Fernando Alegría, *Una clasificación de la novela hispanoamericana contemporánea.*

José Antonio Portuondo, *El rasgo predominante en la novela hispanoamericana.*

Luis Monguió, *Reflexiones sobre un aspecto de la novela hispanoamericana actual.*

José A. Balseiro, *Revisión de Hernández Catá.*

Federico de Onís, *Tomás Carrasquilla, precursor de la novela americana moderna.*

Arturo Torres-Rioseco, *Definición de "Don Segundo Sombra".*

José Enrique Etcheverry, *Historia, nacionalismo y tradición en la novela de Eduardo Acevedo Díaz.*

Benjamín Mather Woodbridge, Jr., *O que sobra de Alencar.*

Julio Jiménez Rueda, *Influjo de Quevedo y Torres de Villarroel en el México virreinal.*

Arnold Chapman, *Perspectivas de la novela de la ciudad en Chile.*

Precio $3.00

Pedidos a:

THE UNIVERSITY OF NEW MEXICO PRESS

ALBUQUERQUE, N. M., E. U. A.

NUEVO PRECIO DE NUMEROS ATRASADOS

DE LA

REVISTA IBEROAMERICANA

Por el aumento de suscritores que solicitan los primeros números de REVISTA IBEROAMERICANA y la demanda constante de los mismos, por parte de instituciones y particulares que desean tener sus colecciones completas, se hallan a punto de agotarse los números atrasados, que previsoramente se conservaban.

En vista de ello, el Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana se ha visto obligado a aumentar el precio de esos números atrasados de la REVISTA, órgano del mismo.

Los precios fijados, por ahora, a los cuatro primeros números, son los siguientes (en dólares):

Número	Estados Unidos	Otros países
1	2.75	2.25
2 y 3	2.50	2.00
4	2.00	1.50
5 y siguientes	2.25	1.50

Como es fácil advertir por dichos precios, en la venta de esos números atrasados se hacen concesiones análogas a aquellas de que disfrutan los suscritores de la REVISTA IBEROAMERICANA, fuera de los Estados Unidos.

Pedidos a:

MARSHALL R. NASON

Box 60, University of New Mexico Albuquerque, N. M.

XUM

La Unión Panamericana en Washington, D. C. ha publicado en su Bibliographic Series No. 42, un INDICE DE LA REVISTA IBEROAMERICANA (de mayo de 1939 a enero de 1950) y de las MEMORIAS del Congreso Internacional de Catedráticos de la Literatura Iberoamericana (del Primero en 1938 al Cuarto en 1949).

Ejemplares de esta publicación pueden solicitarse a:

División de Publicaciones y Distribución,
UNION PANAMERICANA
19th & Constitution Ave., N. W.
Washington 6, D. C., U. S. A.

Precio por ejemplar: 0.25 de dólar.

NOTICE TO MEMBERS

PLEASE patronize our advertisers and thus contribute to the financial support of your institute. Our advertisers have splendid collections of Latin American books at prices no higher than you would elsewhere. When ordering from them, please mention the *REVISTA*.

THANK YOU

REVISTA INTERAMERICANA DE BIBLIOGRAFIA
INTER-AMERICAN REVIEW OF BIBLIOGRAPHY

Organo cuatrimestral documentado que contiene artículos, reseñas de libros, notas y repertorios bibliográficos selectos relativos a la América Latina. Un grupo de corresponsales dispersos en cuarenta y dos países y territorios, suministra informes acerca de autores, libros, revistas, editoriales y bibliotecas.

Publicada por la División de Filosofía, Letras y Ciencias, Departamento de Asuntos Culturales, Unión Panamericana, Washington 6, D. C.

MAURY A. BROMSEN
Director

JOSE E. VARGAS SALAS
Secretario

Precio de subscripción: $ 3.00 al año en América y España; $ 3.50 en los demás países.

The ANTOLOGIA POETICA of MANUEL GONZALEZ PRADA, first in the series CLASSICS OF LATIN AMERICA published under the auspices of the International Institute of Ibero-American Literature, is now for sale at $ 2.50 ($ 2.00 in Iberoamérica).

The anthology contains nearly 400 pages, is beautifully printed, carries an excellent introduction and many notes by Carlos García-Prada, and is to date the finest single volume representing the works of the famous Peruvian master.

COPIES ARE LIMITED, SO PLEASE PLACE ORDERS AT ONCE WITH MARSHALL R. NASON, BOX 60, UNIVERSITY OF NEW MEXICO, ALBUQUERQUE, N. M.

XUM

PUBLICACIONES

del

INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA

BIBLIOTECA DE CLÁSICOS DE AMÉRICA

Constituirá no sólo una selección de autores y de obras iberoamericanas, sino también una historia de la literatura iberoamericana, en cien tomos. En cada tomo, la selección literaria irá acompañada de un estudio biográfico y crítico, notas explicativas y bibliografía.

Se han publicado los siguientes tomos, en su mayoría agotados:

	Estados Unidos	Otros países
	—	—
I. *Antología poética*, de Manuel González-Prada	2.50 Dls.	2.00 Dls.
II. *Prosas y versos*, de José Asunción Silva	2.00 „	1.50 „
III. *Cuentos*, de Horacio Quiroga . . .	2.50 „	2.00 „
IV. *Flor de tradiciones*, de Ricardo Palma	2.50 „	2.00 „
V. *Don Catrín de la Fachenda*, de J. Joaquín Fernández de Lizardi . . .	2.50 „	2.00 „

COLECCIÓN LITERARIA

Amplia y verdadera antología de la poesía iberoamericana contemporánea, editada por Carlos García-Prada. Todas las selecciones van acompañadas de estudios y noticias biográficas y bibliográficas.

Se han publicado los siguientes:

	Estados Unidos	Otros países
I. *15 poemas*, de Porfirio Barba Jacob .	Agotado	
II. *16 poemas*, de León de Greiff . .	.50 Dls.	.40 Dls
III. *42 poemas*, de Luis C. López . .	Agotado	
IV. *17 poemas*, de Julio Vicuña Cifuentes	Agotado	
V. *35 poemas*, de Rafael Arévalo Martínez	Agotado	
VI. *36 poemas*, de autores brasileños .	Agotado	
VII. *22 poemas*, de Arturo Torres-Rioseco	Agotado	

Pedidos a:

MARSHALL R. NASON

Box 60, University of New Mexico Albuquerque, N. M.

XUM

FRANZ C. FEGER
17 E. 22 Street
New York 10, N. Y.

E. ANDERSON IMBERT: *Historia de la literatura hispanoamericana*. México, 1954, 430 pp. $ 1.70.

AMÉRICO CASTRO: *La realidad histórica de España*. México, 1954, 678 pp. $ 5.00.

LUIS ALBERTO SÁNCHEZ: *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana*. Madrid, 1953, 670 pp. $ 2.70.

J. TORRI: *La literatura española*. México, 1952, 387 pp. $ 1.40.

MIGUEL DE UNAMUNO: *Cancionero: Diario poético*. Buenos Aires, 1953, 486 pp. $ 5.00.

Spanish and Portuguese Books

REPERTORIO AMERICANO

Semanario de Cultura Hispánica

Director:
Joaquín García Monge

APARTADO LETRA X

S. JOSE DE COSTA RICA

HISPANIC REVIEW

A Quarterly Journal Devoted to Research in the Hispanic Languages and Literatures

Editors: Otis H. Green and Joseph E. Gillet

Published by

The University of Pennsylvania Press, Philadelphia 4, Penn., U. S. A.

Subscription price: $ 6.00 a year; single issue, $ 1.75

XUM

IMPRENTA UNIVERSITARIA DE MEXICO

XUM